

**DOCTORADO
en Artes**

Secretaría de
Publicaciones y Posgrado

**facultad de
bellas artes**



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

TESIS DE GRADUACIÓN

DOCTORADO EN ARTES

*LA ACÉNTICA:
UNA NUEVA HERRAMIENTA
PARA LA INTERPRETACIÓN MUSICAL*

Doctorando: Sergio Gustavo Siminovich

Director: Aníbal Cetrángolo

Co-director: Sergio Balderrabano

**LA ACÉNTICA:
UNA NUEVA HERRAMIENTA PARA LA INTERPRETACIÓN MUSICAL**

Sergio Gustavo Siminovich

INTRODUCCIÓN

Esta tesis aborda la interpretación de la llamada Música Antigua, acotada en nuestro caso al período entre los siglos XVI al XVIII, y traza posibles relaciones con la interpretación actual y el abordaje de repertorios contemporáneos.

En la Música Antigua las partituras no registran prácticamente ningún signo, aparte de las notas, que nos guíe en cuanto a cómo interpretar dichas obras. En esto se diferencian de los períodos sucesivos, en los cuales las partituras presentan abundantes y minuciosas indicaciones realizadas por los mismos compositores.

Los músicos actuales (cantantes, instrumentistas, directores) que abordan el repertorio antiguo se encuadran en dos tendencias generales: la denominada ‘romántica’, que encara la interpretación de dichas obras con los criterios tradicionales que se han impuesto desde el siglo XIX, y la ‘historicista’, que recurre a los tratados históricos en búsqueda de orientación preferentemente sobre tres de las variables más estudiadas en el campo: la **dinámica**, la **articulación** y la **agógica**.

Hay, sin embargo, un **subconjunto de la dinámica** poco profundizado en los tratados de época y casi ignorado en la actual *praxis* interpretativa: la **elección y distribución de los acentos**. Si bien se suele considerar a los acentos como parte del ritmo, en este trabajo se tratan como parte de la dinámica, en la medida en que implican cambios de intensidad. De hecho así los entiende Robert Donington¹, a cuyo texto referiremos más adelante. Al enfoque que proponemos, concentrado en tales elementos, llamamos **acéntica**: un análisis exhaustivo de las categorías, formulaciones y fundamentos estéticos del acento en la interpretación musical. El mismo está basado en los indicios sobre criterios y principios que proveen los tratados y composiciones de la época, que pueden considerarse una **teoría implícita** de la interpretación. De este modo se intenta otorgar categoría ontológica a un aspecto del análisis musical hasta el momento poco estudiado, dándole una nueva jerarquía como herramienta interpretativa.

Este estudio apunta a la construcción de una **interpretación reflexiva, conceptual**, es decir no meramente instintiva, de la música, restableciendo desde nuestros intereses del presente, la conexión entre las artes y la filosofía que ha sido prevalente durante gran parte de la historia occidental, vínculo que caracterizaba el perfil de los músicos de la época abordada (Bach y Telemann que discurríanepistolariamente sobre matemáticas, Haendel que tenía devoción por Rembrandt, etc)

La tesis se concentra en la música del siglo XVIII, con algunas menciones colaterales a ejemplos de los siglos XVI y XVII y del siglo XIX y XX, como antecedentes y extensiones posibles de los criterios centrales del presente trabajo, ya que es razonable la hipótesis de una continuidad de vasos comunicantes en los lenguajes de los distintos períodos.

¹ Robert Donington, *Baroque Music: Style and Performance*, London, Faber Music, 1982, pp. 38-39.

Las obras de las cuales extraemos un catálogo de situaciones y sus sustratos artísticos comprenden, principalmente, la producción de dos de los compositores barrocos hoy considerados descollantes: Georg Friedrich Haendel (1685-1759) y Johann Sebastian Bach (1685-1750).

Ahora bien, cabe preguntarse acerca de la **pertinencia del tema** en el marco de una reflexión sobre los sentidos del arte en la Latinoamérica contemporánea. Ensayaremos algunas respuestas a la pregunta de **por qué hacer y estudiar música europea del pasado**:

-porque forma parte de nuestra cultura, sea que nos haya llegado por la herencia inmigratoria de los siglos XIX y XX, muy influyente en la praxis y pedagogía musical, tanto sea que haya sido impuesta desde la conquista de nuestro territorio por españoles y portugueses principalmente.

-porque la consideramos ajena y lejana, y entonces visitar el “arte de los otros” nos brinda una perspectiva diferente sobre las expresiones propias y actuales.

-porque, en una intersección de las consideraciones anteriores, encontramos, en muchas obras latinoamericanas de distintas épocas y ámbitos, ecos, superposiciones, mezclas, influencias, de elementos diversos, muchos de los cuales provienen de aquel repertorio.

-porque, dado que se trata de un repertorio efectivamente frecuentado en nuestro ámbito por numerosas formaciones orquestales y corales, es pertinente realizar una propuesta abarcadora que enfoque la *praxis* actual de la música del pasado en base a sus estilemas de época.

-porque es una forma de interrogar al pasado desde nuestros intereses, expectativas y esperanzas actuales, agregando un elemento más a ese “montaje de tiempos heterogéneos”, que según Georges Didi-Huberman², es toda obra artística.

-porque, en nuestros tiempos, cuando predomina el estudio de las artes y las culturas desde un enfoque global, somos conscientes de que toda apropiación, interpretación, resignificación de un patrimonio, sea propio o ajeno, histórico o actual, está inevitablemente situada. Así, la visita a la música europea de los siglos XVI al XVIII desde estas tierras será siempre latinoamericana y contemporánea.

En resumen, una propuesta de interpretación es, entre otras cosas, un modo de **otorgar significado contemporáneo a las obras barrocas**, al estudiarlas en su sentido histórico, como parte de un contexto particular, y también en el sentido transhistórico que permite preguntarles cada vez algo distinto. Es por ello, que a pesar del recorte espacio-temporal que propone la tesis, ésta pretende explorar claves interpretativas que contribuyan a conformar pautas de trabajo para el abordaje de repertorio contemporáneo, tanto europeo como latinoamericano.

² Georges Didi-Huberman, “Apertura: La historia del arte como disciplina anacrónica”, en *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.

Antes de continuar, si bien queda fuera de los límites del trabajo realizar una discusión a fondo acerca de la pertinencia del término “barroco” aplicado al periodo y las obras que se analizan en él, vale la pena hacer algunas precisiones al respecto³. Es en el campo de las artes visuales y la arquitectura donde, desde su surgimiento, ha sido objeto de controversias y redefiniciones. El siglo XX planteó posiciones diversas en las cuales “el barroco” o “lo barroco” se comprenden como conceptos de época que aluden a toda una cultura marcada por el triunfo del capitalismo mercantil y el centralismo monárquico, como lo hace Antonio Maravall (1975), o los transforman en categorías transhistóricas, como el “neobarroco” de Omar Calabrese (1987) para pensar la posmodernidad y su pérdida de integridad, de globalidad y de sistematización ordenada. En la cultura latinoamericana tiene gran presencia a través de apropiaciones y resignificaciones como las llevadas a cabo primero por los cubanos Severo Sarduy (1972) y Alejo Carpentier (1974) en la segunda mitad del s. XX, y algo más tarde por Roberto González Echevarría y su idea de una continuidad del barroco en las literaturas de España y América Latina (1993)⁴.

Pero para no desviarnos de nuestro campo, “barroco” es una palabra corriente en el vocabulario académico en los terrenos de la interpretación musical y la musicología, utilizada con diferentes acepciones. Publicada en 1947, la visión panorámica de Bukofzer es un buen ejemplo de homologación de estilo y época, un tópico de la historia del arte tradicional, de la cual parte el autor para aclarar su uso de “barroco” en el sentido de “una unidad estilística y profunda del periodo”⁵. Para una muestra de la situación actual basta visitar la página web Academia.edu y buscar por “baroque music”, tomando en cuenta que son los usuarios, mayormente académicos de todo el mundo, quienes proponen las categorías. Los artículos que incluyen la palabra “baroque” o sus equivalentes en otros idiomas se cuentan por miles. Es interesante, al respecto, lo observado por Waisman:

El empleo de periodos estilísticos ha sido criticado por musicólogos de todas las épocas, tendencias y proveniencias, sin que por eso esto hayan dejado de funcionar, explícita o implícitamente, como conceptos generales alrededor de los cuales se anclan las narraciones históricas. Es más, las críticas han sido responsables de una especie de “mala conciencia” de los musicólogos en virtud de la cual se niega organicidad a los periodos estilísticos pero a menudo se los utiliza como si la tuvieran⁶.

Este autor nos señala, como posible salida a la encrucijada, la idea de “dogma estético” de Dalhaus: “una sistematización de ideas, categorías, máximas y criterios, que sirven de base a los juicios y decisiones de una época –o de una de las ‘tendencias’ de una época–, explícita o implícitamente”. Así, “el objetivo de un dogma estético sería descubrir, en

³ Las siguientes consideraciones valen también para las demás categorías de estilo (renacimiento, clasicismo, romanticismo), aunque cada una de ellas presenta su propia problemática.

⁴ Los autores citados en este párrafo no se hallan en la bibliografía, ya que no se han trabajado en la investigación. Son solo algunas referencias para una discusión que la tesis no aborda.

⁵ Manfred Bukofzer, *La música de la época barroca. De Monteverdi a Bach*, Madrid, Alianza editorial, 1986, p. 18.

⁶ Leonardo Waisman, “Periodización historiográfica y dogmas estéticos: un ejercicio sobre villancicos coloniales”, en *Resonancias*, vol. 20, n°38, enero-junio 2016, Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, p. 56.

documentos aislados, las huellas de una forma de pensar que calificaremos de “estructura profunda”⁷.

Aunque no podemos aquí profundizar en este problema, creemos lícito, a lo largo de este trabajo, utilizar el término “barroco” en un sentido próximo al que indica Dalhaus, y siempre aplicándolo de manera operativa al campo de la interpretación de época que intentamos recuperar y resignificar.

Objetivos

- Analizar las fuentes musicales y escritas de los siglos XVI al XVIII que contienen indicaciones expresas o tácitas acerca de criterios y principios de interpretación.
- Estudiar la acentuación como una variable fundamental de la interpretación musical del período propuesto, con el propósito de configurar un catálogo exhaustivo de estilemas y figuras aplicables tanto a piezas instrumentales como a aquellas que incluyen textos.
- Consolidar una perspectiva interpretativa con entidad propia que denominaremos **Acéntica**.

Hipótesis

- Existirían, a lo largo del período considerado, conjuntos de principios y criterios acerca de la acentuación musical que constituyen un corpus de teoría implícita.
- Estos principios y criterios, identificables en los tratados y composiciones, serían clave en la interpretación del período considerado, con diferentes inflexiones y variables de acuerdo a épocas y autores.
- En la medida en que los acentos aparecen inevitablemente en toda ejecución musical, esta axiomática sería extensiva a la interpretación actual, brindando claves para el abordaje de repertorios más recientes.

Materiales y método

El *corpus* sobre el cual se aborda el trabajo se compone de fuentes de época, en especial tratados y partituras. Se trata, en la **primera parte**, el **aspecto conceptual de la acéntica** con la intención de conformar una teoría y catalogación de los acentos. La **segunda parte** contiene el **análisis de numerosos ejemplos** de compositores entre 1700 y 1850, con atención especial a la obra de los dos mencionados Bach y Haendel. Asimismo se abordan ejemplos de finales del s. XIX (*Requiem* de Gabriel Fauré) y del s. XX, como el *Gloria* de Francis Poulenc y el *Te Deum* de Zoltán Kodály. Finalmente, la **tercera parte** está dedicada a un **examen pormenorizado**, desde el punto de vista de los acentos, de las **tres obras** más difundidas del repertorio sinfónico-coral: *Messiah* de Haendel, *Magnificat* de J. S. Bach y *Requiem* de Wolfgang Amadeus Mozart, desde el punto de vista de la acéntica.

⁷ Carl Dahlhaus, *Fundamentos de historia de la música*, Barcelona, Gedisa, 1997, pp. 125-126, cit. en Waisman, p. 56.

El criterio de análisis se basa en la identificación de estilemas y figuras que, según la hipótesis, sostienen la interpretación musical. A partir de ello se realiza un examen que tiene en cuenta los acentos como parte de fraseos musicales, los cuales establecen un amplio espectro de relaciones respecto de los textos que forman parte de obras sinfónico-corales. Estos textos se estudian específicamente, en sus aspectos semánticos, fonéticos y gramaticales. De este modo, se delinea un **mapa acéntico de cada obra** que funciona como guía interpretativa. Llevando a cabo una comparación entre los diversos ejemplos considerados, se derivan **principios axiomáticos generales**, cuyos alcances es posible explorar hasta en la música contemporánea.

Plan de la obra

Veamos más en detalle los diferentes temas que se abarcarán. Tratándose de obras que, esencialmente, no incluyen signos interpretativos, en la Primera Parte delineamos una grilla de criterios que puedan guiarnos respecto de la selección y uso de los acentos.

Postulamos sucesivamente principios de acentuación que puedan derivarse de la armonía (tema 4), morfología (tema 5), agógica (tema 6), articulación (tema 7), melodía (tema 8), ritmo (tema 9), texto (tema 10).

Luego abordamos como herramienta un elemento que consideramos fundamental en la interpretación de este repertorio: el melisma (tema 11), que suele descuidarse en las ejecuciones y, por el contrario, puede cincelar y estructurar las versiones.

A continuación enfocamos brevemente la relación entre acentos y ornamentación (tema 12).

En la Segunda Parte expandimos las clasificaciones enunciadas en la Primera Parte, recorriendo obras de Haendel (tema 13), Bach (tema 14) y otros autores (tema 15: Mozart, Cherubini, Jommelli, Mendelssohn).

Pasamos luego a analizar Comparaciones Endógenas (tema 16), es decir el abordaje de los acentos cuando un autor compone música estrófica o reutiliza material de otra de sus obras.

Continuamos con las Comparaciones Exógenas (tema 17): cómo un compositor toma material de otros músicos y esto se evidencia en un uso diferente de los acentos.

Análogamente (tema 18) revisamos los diversos modos en que un mismo texto es tratado musicalmente por diferentes compositores.

Particularmente exigente nos parece el desafío abordado en el tema 19 (fraseo vocal versus fraseo instrumental), ya que cultivados por dos grupos de músicos que no suelen tener idéntica formación académica, estos enfoques pueden provocar contradicciones y discrepancias dignas de ser neutralizadas.

Para tratar de zanjar dichas disidencias analizamos (tema 20) obras sólo instrumentales, e incluso (tema 21) la música vocal que podríamos llamarla “sin texto”, como es el caso de los Aleluyas, los Amen y obras de carácter descriptivo u onomatopéyico.

Como anticipáramos en un punto anterior, la Tercera Parte es un análisis más detallado de tres de las obras más frecuentadas del repertorio sinfónico coral del siglo XVIII.

La bibliografía se ha organizado de acuerdo con el sistema MLA. Para las citas de fuentes y bibliografía se ha optado por traducir al castellano aquellas que se encuentran en otros idiomas con el objetivo de facilitar la lectura.

Estado de la cuestión

Disponemos de escasos antecedentes para el abordaje del tema. En su texto abarcador sobre el período 1600-1750, Bukofzer dedica un capítulo al “pensamiento musical” del mismo, deteniéndose en la información provista en tratados y manuales acerca del “código de interpretación”⁸. Si bien realiza un acucioso recorrido por diferentes aspectos del tema, no menciona los acentos como uno de ellos. Por su parte, los manuales de interpretación modernos acopian la experiencia de renombrados músicos y profesores pero no hacen lugar a los acentos como una variable digna de consideración. Se trata de trabajos generales, como por ejemplo el de Rink⁹, que al evitar concentrarse en un género o período, si bien brindan una guía práctica para el intérprete, no permiten adentrarse en problemas específicos como los que aquí proponemos.

Aunque sin tratar los acentos, es particularmente útil para nuestro estudio el libro de Deryck Cooke¹⁰, quien realizó una definición y catalogación de los intervalos melódicos en la música occidental, desde el gregoriano hasta Stravinsky, demostrando su relación con los afectos humanos. Hemos tomado de este trabajo la idea de catalogación, así como el método de análisis centrado en un *corpus* musical con texto. Asimismo, la indagación sobre las emociones es central para el período que considera la tesis, cuando era familiar para los compositores la famosa “teoría de los afectos”.

Entre los textos que se acercan a la temática de esta tesis, debemos citar el pionero de Arnold Dolmetsch¹¹, guía fundamental para el examen de los tratados antiguos. Dolmetsch identifica en éstos los principales recursos propios de la interpretación de época, pero apenas se refiere a los acentos y les da un mero carácter de ornamento. Ya en la segunda mitad del siglo XX, Donington plantea otro estudio exhaustivo que enfoca diversos aspectos de la *praxis* interpretativa. También aquí encontramos un tratamiento somero de los acentos, los cuales se incluyen en el área de la dinámica. El autor solo comenta la rara mención a la acentuación que figura en el tratado de Geminiani (1751), dedicándole menos de una página¹².

⁸ Bukofzer, op. cit., pp. 375-387.

⁹ John Rink, *La interpretación música*, Madrid, Alianza editorial, 2006.

¹⁰ Derek Cooke, *The language of music*, Oxford, Oxford University Press, 1959.

¹¹ Arnold Dolmetsch, *The Interpretation of the Music of the Seventeenth and Eighteenth Centuries revealed by Contemporary Evidence*, London and Seattle, University of Washington Press/Novello, 1915.

¹² Donington, op. cit., p. 38

Por nuestra parte, en *Un Barroco Posible*¹³, hemos examinado diferentes variables para constituir un abordaje interpretativo: la dinámica, la articulación, la agógica, incluyendo el área que ahora nos ocupa, la **acéntica**, como un subconjunto de la dinámica. En ese texto ya planteábamos la idea de que podría constituir, a la manera de la palanca de Arquímedes, una novedosa herramienta de estructuración, apoyo y referencia para los intérpretes, aunque sin desarrollarla como nos proponemos ahora.

Nuestro tema es, en definitiva, un terreno muy poco transitado. No resulta sorprendente, en la medida en que los autores modernos se han basado en los tratados antiguos, que, como veremos, contienen pocas referencias al tema. Por nuestra parte buscamos avanzar sustancialmente, planteando un estudio extenso y profundo de los acentos al servicio de la interpretación. De acuerdo con Dahlhaus¹⁴, el estudio del pasado no implica la intención de restaurarlo, lo que conduciría a una prescriptiva estética (una forma “correcta” de interpretar). Como afirmamos más arriba, nuestro trabajo parte de los testimonios históricos, pero sin apuntar a una reposición de los modos interpretativos del pasado, tarea desde ya imposible, sino abrevando en esas fuentes para enriquecer y actualizar nuestro conocimiento y goce de la música.

PRIMERA PARTE

TEORÍA Y CATALOGACIÓN DE LOS ACENTOS

Un panorama de los acentos en la tratadística antigua y en la *praxis* actual

Ya expresamos que en los tratados de época hay muy escasas menciones a los acentos. Rescatamos algunas de ellas que pueden orientarnos acerca de la teoría implícita que manejaban compositores e intérpretes en el pasado:

Leopold Mozart nos sugiere que “...en números vivaces , se pone el acento la mayoría de las veces en la nota más aguda, para que la interpretación sea más ágil e intensa ”¹⁵. Veremos más adelante de qué modo este consejo, como todos los que podríamos llamar asertivos, del tipo “siempre hay que...”, tomado al pie de la letra, puede producir versiones un tanto mecánicas y monótonas.

Más arriba decíamos que Francesco Geminiani es uno de los autores antiguos que dedican algunas líneas al tema: “...no acentuar con el arco cada compás...”. Este constituye un precepto inverso casi a la indicación de Mozart, en la medida en que no dice aquello que hay que hacer sino lo que habría que evitar, es decir que es inhibitorio.

Por su parte, Johann Joachim Quantz nos brinda valiosos indicios en su *Tratado*. Es interesante que en alguno de ellos confíe en el papel del instrumentista, dando cuenta de las

¹³ Sergio Siminovich y Rodrigo de Caso, *Un Barroco Posible. Claves para la interpretación musical*, La Plata, UNLP, 2013.

¹⁴ Carl Dahlhaus, op. cit., pp. 78-79.

¹⁵ Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg, 1765, p. 259.

amplias competencias que éstos tenían en la época para abordar los repertorios: “el árbitro final es siempre el buen gusto...”, dice, y explicita luego que “el instrumentista debe poder juzgar cuáles son las notas fuertes y cuáles las débiles [...], es decir, cuáles destacar”¹⁶. En otros muestra su interés por la ejecución de los adornos, como por ejemplo la *apoggiatura*: “Es regla general que se deba hacer una pequeña separación entre la apoyatura y la nota que la precede... para que la apoyatura se pueda oír claramente...”¹⁷, lo cual alude, con toda elocuencia, a un sutil acento en la apoyatura. Poco más adelante recomienda “hacer oír la apoyatura más fuerte que su resolución...”¹⁸. Quantz provee de más información cuando postula una pequeña acentuación natural en los grupos de cuatro semicorcheas “adoptando la articulación de lengua RI para las notas buenas, o sea primera y tercera y la articulación TI para las notas ‘malas’, es decir segunda y cuarta”¹⁹.

La riqueza del texto de este autor nos permite adentrarnos en aspectos de la estética del siglo XVIII, proclive a enfatizar las notas disonantes, al indicar “tocar con más fuerza las disonancias que las consonancias”²⁰. Contamos también con pasajes en los que Quantz se refiere a la acentuación de ciertas notas, en algunos casos respecto de su posición dentro del compás:

“Las notas Buenas deben siempre más subrayadas que las Malas”²¹.

“Cuando hay saltos se debe reforzar las notas graves, puesto que son las notas esenciales del acorde...”²²

“En un Adagio todas las notas deben ser, digamos, acariciadas, excepto cuando deban ser destacadas para ‘despertar’ al público”²³.

“En un Allegro... se pueden subrayar las notas principales...”²⁴

“... algunas notas modificadas cromáticamente se tocan con mayor énfasis”²⁵.

Como vemos, se trata de uno de los pocos autores que rozan el tema de nuestra investigación. Entre sus reglas, encontramos incluso una que podríamos considerar de gusto por lo menos cuestionable, y que contradice el precepto con el que abrimos la lista de sus menciones a los acentos: “...cuando se repite una nota muy velozmente el cellista puede acentuar la primera nota de cada compás”²⁶. ¿Por qué nos permitimos descalificar

¹⁶ Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte...*, Berlin, Johann F.Voss, 1752. Hemos consultado la versión italiana (encargada por el Padre Martini entre 1763 y 1784) *Trattato sul flauto traverso* (Sergio Balestracci ed.), Librería Musicale Italiana Editrice, 1992, p. 4.

¹⁷ Ibidem, p. 89.

¹⁸ Ibidem, p. 108.

¹⁹ Ibidem, p. 91.

²⁰ Ibidem, p. 99.

²¹ Ibidem, p. 145.

²² Ibidem, p. 157.

²³ Ibidem, p. 192.

²⁴ Ibidem, p. 154.

²⁵ Ibidem, p. 258.

²⁶ Ibidem, p. 145.

esta sugerencia ? Poque producirá una ejecución mecánica, rústica, diríamos “solfeada “. Este consejo un tanto pedestre responde seguramente al gran instinto práctico de Quantz, quien sabía que, en caso de necesidad, semejante recurso mecánico era capaz de mantener estable el *tempo* del ensamble. Nuestra consideración evitaría, así, la aplicación literal de los preceptos de un músico que, en sus abundantes y sesudas consideraciones, muestra, en cambio, generalmente un equilibrio salomónico entre la teoría y la practicidad.

Con este panorama se verifica la poca presencia del tema en los tratados de la época que estamos estudiando.

No obstante, existe en la *praxis* interpretativa actual de la Música Antigua una cierta consideración de los acentos; no podría ser de otra manera, ya que, a partir del siglo XIX, los compositores empiezan a señalar detalladamente en sus partituras los acentos deseados, y es dicho bagaje nuestro condicionamiento más cercano. Además, los acentos aparecen inevitablemente en toda interpretación musical. Pero suele tratarse de una práctica no racionalizada, que enfoca más la nota individual que el fraseo discursivo.

Partimos de reconocer aquellos paradigmas idiomáticos que tienen vigencia plena en la práctica musical actual, aun sin llegar a la categoría de formulaciones razonadas y explícitas.

Así, por ejemplo, una versión de una obra de Corelli que defienda una impronta decimonónica apelará, junto al uso constante del vibrato, a una sobredosis de acentos. Esto obedece a una visión que dedica más atención a un cierto concepto del sonido, siempre pleno, categórico, contundente, podríamos decir triunfalista, que a la función sutil de cada nota dentro de un relato expresivo. Podríamos decir que una versión de estas características cuenta, llamativamente, casi con tantos acentos cuanto notas. Y, paradójicamente, otra forma habitual de abordar la música que estudiamos en esta tesis es, por el contrario, la de una liviandad ininterrumpida, constelada de intensidades parcas y homogéneas, como inspirada por el concepto de una neutralidad aséptica. En este caso tendríamos una suerte de carestía de acentos. Rottman pintaba en la década del '60 del siglo pasado un panorama similar a este:

En la época romántica se reprodujo esta música, especialmente la de Bach y Haendel, a la manera romántica y haciendo uso de los métodos de esa época, y luego vino una era purista, que quiso que ella fuera interpretada tal como estaba escrita en los textos, sin acento alguno y ciñéndose estrictamente a las notas y a la ornamentación anotadas...²⁷

En el medio de estos dos extremos, podemos encontrar escuelas historicistas en las cuales, por ejemplo, cada compás es acentuado como si perteneciera inexorablemente a un esquema de danza, contrariando la recomendación de Geminiani recién citada, o con acentos en cada culminación melódica, siguiendo, sin tino ni discriminación, el axioma generalizador de Mozart..., o, en el caso de los instrumentos de viento, golpeando y destacando la emisión de cada nota, al privilegiar así, una vez más, la producción poderosa del sonido por sobre una sutil narración interpretativa.

²⁷ Kurt Rottman, “La interpretación de la música barroca”, en *Revista Musical Chilena*, vol. 14, n° 72, Santiago de Chile, 1960, p. 44.

Veamos, entonces, en qué medida podemos aportar una mirada teórica sobre los acentos, que sirva de guía al intérprete y funcione como punto de partida para otras propuestas e indagaciones en nuestro campo.

TEMA 1

Hacia una conceptualización del acento

a) ¿Qué es un acento? Podríamos definirlo como el peso enfático que recibe una nota, en cuanto a su intensidad, respecto al contexto que lo rodea.

Suele tratarse de la culminación de una intensificación gradual de la intensidad. (Si, en cambio, se tratara de un mero sforzando, estaríamos hablando de una intensificación brusca y no gradual. Los sforzandos, que adquieren ciudadanía plena en el clasicismo, corresponden, entonces, al terreno de la acentuación explícita y no ofrecen interés para la óptica detectivesca que acá propulsamos).

Pero nuestra definición no abarca todos los casos, ya que puede haber un acento en la nota inicial de un fragmento, con indudable intencionalidad retórica.

Es el mencionado carácter enfático, asociado en la mayoría de los casos a una curva energética en la cual protagoniza el rol de pico dinámico, lo que caracteriza el acento. Y es objeto del presente trabajo dosificar y cualificar dicho énfasis, como un condimento utilizado criteriosamente.

Podemos postular el acento como fenómeno ya en los albores del proceso musical, así como aparecen los nodos de concentración energética en la física; incluso en la construcción musical más elemental (dos notas) subyace siempre una intención jerárquica.

b) El **componente energético**: el acento, como proceso fisiológico-musical, responde al siguiente esquema:

crescendo – acento - disminuyendo

Es lógico, debido a esa condición “fisiológica”, que a la acumulación de tensión siga la descarga y luego la distensión; así tendríamos tanto una jerarquización de intensidades (en la dimensión del espacio) como una direccionalidad del discurso (en la dimensión del tiempo). Y esto explica por qué la acéntica puede tener valencia para estructurar una versión interpretativa.

c) Hay un **antecedente morfológico**: el principio de arsis y tesis, presente en todo lenguaje, creando hitos y recorridos. Este principio se ve reflejado, por ejemplo, en la convención que rige, internacionalmente, la gestualidad de la dirección: los levares (arsis) elevan las manos del director y, en cambio, los comienzos de compás (tesis) se marcan hacia abajo y se denominan, significativamente, “a tierra”, como siguiendo la ley de gravedad.

Todo comienzo musical, según el musicólogo de la segunda mitad del siglo XIX Hugo Riemann²⁸, o bien es un levare explícito, o bien implícito (diríamos, virtual); es decir que la tensión arsis-tesis es constitutiva del lenguaje musical, como enuncia su concepto de la *Auftaktigkeit*.

d) La palabra “acento” recorre diferentes momentos históricos en nuestro campo. Aparece como un adorno francés en los siglos XVII y XVIII, cercano al *Nachschläge*; asimismo, encontramos mención en un dúo del siglo XVII: “Zeffiro torna, con soavi accenti” con música de Monteverdi sobre texto de O. Rinuccini. La acepción de la época es, entonces, sugestiva: quiere decir “inflexiones”, evidenciando el aspecto plástico y expresivo de este concepto.

TEMA 2

Algunas categorías de acentos

Explorar las diferentes categorías de acentos nos irá mostrando la riqueza que genera la acéntica. Comenzamos nuestra investigación por la música vocal, contando así con la ayuda explícita de los textos; ya veremos más adelante cómo pueden afrontar este *handicap* crucial los instrumentistas, al no tener el apoyo de un texto literario. Sabemos que cada palabra contiene, indefectiblemente, un acento, aunque obviamente los monosílabos concentran, por lo general, menos energía que los acentos tónicos de las palabras plurisilábicas.

Podríamos establecer, para la música vocal, la siguiente jerarquía:

a) Acento previsible

Aquí vemos la siguiente escala:

Sílaba acentuada >sílaba débil> nota sin sílaba (es decir el melisma, exceptuando su primer sonido, que sí tiene sílaba propia).

b) Acento principal

Cambiamos el lente del microscopio y pasamos entonces de la palabra a la frase.

Así como no hay dudas para localizar el acento como núcleo previsible de cada palabra, es más engorroso y, por ende, más estimulante, buscar el acento principal de cada frase. Establecemos así una primera importante distinción entre **acento principal** y **acento secundario**.

EJEMPLO 1: The Choice of Hercules, G.F. Haendel (edición Novello's Original Octavo. London)

²⁸ Hugo Riemann, *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Parte 2, Vaduz, Sändig Reprint Verlag, 1993.

The image shows a musical score for a piece titled 'Pleasure'. It consists of two staves: a vocal staff in treble clef and a continuo staff in bass clef. Both are in D major (two sharps) and common time (C). The lyrics are 'There the brisk spar - kling nec - tar drain, cool'd'. The vocal line has a melodic contour that rises on 'spar' and 'nec'. Above the vocal staff, two accents are marked: 'Acento Secundario' above 'spar' and 'Acento Primario' above 'nec'. The continuo staff provides a simple harmonic accompaniment with eighth and quarter notes.

En este caso, el núcleo (“nectar drain”) es más importante que el adjetivo (“sparkling”). La duración abundante del adjetivo prepara el acento del epicentro sustantivo.

c) A menudo, afortunadamente para la variedad estética, el **acento** se presenta como **trashumante**. Como los textos puestos en música en el barroco suelen ser breves y se repiten muchas veces, los compositores juegan con esta oscilación de los acentos, desplazándolos con artístico malabarismo.

EJEMPLO 2: The Choice of Hercules

The image shows a musical score for a vocal ensemble and continuo. The score is written in 3/4 time and B-flat major. The vocal parts are Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The Continuo part is also present. The lyrics are: "and reign on Plea-sure's dow-ny throne, and reign on Plea-sure's dow-ny throne." The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

Aquí encontramos un sutil desplazamiento del acento (“DOW”)²⁹, como una anticipación apenas perceptible o la intromisión de hemiolas que otorgan elegancia a la frase.

d) El esquema obsesivo o circular: funciona como seductor elemento de equilibrio y relax, como paréntesis energético y sugiere **evitar todo acento**.

EJEMPLO 3: The Choice of Hercules.

²⁹ En adelante evidenciaremos las sílabas acentuadas con letras mayúsculas.

Virtue

and brave - - - ly - suc - cour - the dis - trest.

Continuo

Esto nos conduce a la problemática de los **melismas**: como veremos en el Tema 11 los melismas excluyen, casi por definición, la presencia de acentos. Veamos una interesante excepción, debida a la abundancia de trinos.

EJEMPLO 4: The Choice of Hercules

Virtue

lev - el pride's - - - - -

Continuo

V.

high - plu - med - crest,

B.C.

e) **El giro expansivo**: en el siguiente ejemplo un muy prolongado melisma mantiene su recorrido curvilíneo y representa perfectamente la alegoría “Time”.

EJEMPLO 5: The Triumph of Time and Truth.(edición Novello’s Original Octavo, London).


Nos encontramos, pues, con uno de los frecuentes estilemas de esta música: un recurso como el recién mencionado, de suspensión, de ataraxia, puede servir para acumular una fuerte dosis de tensión.

f) Otro recurso posible es aquello que llamaríamos **acento negativo**: el efecto obtenido cuando subrayamos la estructura, sustituyendo, justamente, un acento previsible por su diseño contrario: el súbito piano.

EJEMPLO 6: The Triumph of Time and Truth



Podemos así capturar la atención del oyente, apenas iniciado dicho oratorio, gracias al efecto sorpresa de la culminación delicada. Se puede escuchar a Alfred Deller cantando Couperin, Leçon de Ténèbres³⁰, lo cual es un ejemplo muy esclarecedor, ya que tratándose de una Lamentación (“Beth”), el cantante no tiene inflexiones del texto para ayudar a su fraseo; tan sólo la vía de modelar una larga vocalización.

Son varios aquellos crescendos en los cuales es aconsejable evitar un acento casi implícito en la culminación de la frase. Este recurso tiene una gran elegancia, ya que elude la dureza de arista en la nota más aguda de un diseño. Para señalarlo sugiero un signo nuevo a  de prudente señal de tránsito, que ‘nos impida chocar’. Tomemos un ejemplo:

EJEMPLO 7: The Triumph of Time and Truth



Como la progresión tiene una culminación melódicamente previsible, obtenemos direccionalidad y división de vectores recurriendo a un sorprendente súbito piano.

Claro está que la fuerte sorpresa de tal brusca disminución de intensidad cumple una función similar al clímax de un acento, de manera análoga a como una fotografía produce una silueta equiparable a la de su correspondiente negativo.

³⁰ Ver youtube: [watch?v=4Wwp3bZ4EeY](https://www.youtube.com/watch?v=4Wwp3bZ4EeY)

g) Los **trinos** son, casi tautológicamente, **instancias de acento**. Comenzando, como era la *praxis* barroca, por la nota superior, se produce el efecto de disonancia que implica y subraya nítida acentuación. Por eso mismo, si, paradójicamente, en este caso sustraemos acento al trino sobre la nota Si lograríamos realzar el vigoroso inicio acentuado de la repetición del maestoso, registrado en el inicio del ejemplo 6.

EJEMPLO 8: The Triumph of Time and Truth



TEMA 3

Estructuras: consideraciones y recursos

a) Desde Euclides sabemos que dos puntos generan una recta de infinitos puntos. Podemos, análogamente, simbolizar una **estructura interpretativa** a partir de una calibrada **distribución de los acentos**, que es uno de los objetivos de la acéntica. Dicho boceto nos recuerda esos ejercicios contenidos en los libros para niños que rezaban “unir con líneas los diferentes puntos para permitir que aparezca entonces la figura anidada...”. Así, cuando abordamos por primera vez una obra barroca, estableciendo los **acentos** como **hitos interpretativos**, podríamos diseñar la figura estructural y basar en ella el recorrido expresivo.

b) Los acentos, para ayudarnos a estructurar artísticamente la interpretación, deberían ser **asimétricos** (ver al respecto la cita de Geminiani). Pensemos en el orden de aparición de los números primos, también asimétrico, lo cual les confiere un notable atractivo enigmático.

c) A diferencia del barroco, en el renacimiento la acéntica sigue la polirritmia reinante en la época y por ello podríamos entonces decir que la acéntica renacentista es más microscópica (polifónica, de líneas autónomas) que la barroca. En el presente trabajo nos concentramos en la música barroca, sin ignorar, en la búsqueda y detección de acentos, la plasticidad heredada del renacimiento cuando aparezcan tramas prevalentemente contrapuntísticas.

d) Si estableciésemos formas indefectibles como **antecedentes** y **consecuentes** de los acentos, podríamos individualizarlos casi mecánicamente, con una tipificación estricta de las fórmulas que suelen preceder y seguir a un acento. Esto resultaría paradójico, ya que nos

incitaría a resolver con recetas, si bien complejas, la interpretación de esas obras. Por suerte la casuística es inmensa, de innumerables combinaciones, y elude cualquier reducción simplificadora: cuanto más ricas sean nuestras variantes, entonces más interesante será la interpretación.

Tenemos, de todos modos, algunas tipificaciones posibles, en el caso de los **consecuentes**:

-Rebote: un racimo de notas que cierran un diseño como por inercia gravitacional. Este recurso puede tener diferente grado de complejidad. Veamos algunos ejemplos de elaboración, cada vez mayor, en las siguientes obras clavecinísticas de Bach y Haendel:

EJEMPLO 9 – J. S. Bach – Clave Bien Temperado, Vol. 1



EJEMPLO 10 – J. S. Bach – Clave Bien Temperado, Vol. 1



EJEMPLO 11 – J. S. Bach – Clave Bien Temperado, Vol. 1



EJEMPLO 12: G. F. Haendel – Suite en Re



-“Tiers coulée”: diseño típico de la música francesa, pero presente en un vasto repertorio; se trata de una tercera descendente con la nota de paso agregada.

EJEMPLO 13: The Triumph of Time and Truth

Alto

Whom wi - sest mor - - - - - tals - will a - dore,

Continuo

En ambos casos, se trata siempre de células pequeñas y fácilmente detectables.

- e) Existe, ya desde hace décadas, un macro esquema de “mapeo y estructuración” adoptado, en el caso de la música sinfónica del siglo XIX, por buena parte de los directores de orquesta: es el Esquema de Periodización, divulgado en nuestro medio por su mentor, el gran pedagogo y director Hans Swarowsky³¹.

EJEMPLO 14: Mendelssohn, Sinfonía italiana en La mayor

Allegro Vivace

Flauti

Clarineti La

Fagotti

Corni La

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli Contrabassi

³¹ Curso de Dirección Orquestal, Buenos Aires, Teatro Colón, 1970.

Este es un eficaz esquema de agrupación y puede inspirar nuestro mapeo acéntico, con la siguiente salvedad: la música barroca aborda duraciones menores a las del romanticismo y, por ende, implica una mirada microscópica, proporcionalmente más sutil, relación que, como hemos visto, también se da en la música renacentista respecto de la barroca.

Muy variados son los mecanismos de distribución no mecánica de los acentos que serían eficaces para enriquecer entonces nuestro enfoque. Este arsenal constituye el bagaje de una **acéntica dinámica** (valga la expresión meta-lingüística): con él podríamos o bien perseguir el diseño que suponemos intencional del compositor, y así ver nuestra tarea de intérpretes limitarse sólo a **descubrir** dicha intencionalidad, o abrazar la elección de autoexigirnos **crear** un diseño más sutil aún. Ambos caminos pueden, natural y auspiciosamente, coincidir.

Veamos algunos de estos procedimientos o recursos:

f) Enumeración

Como decíamos, tomamos, básicamente, para ejemplificar esta primera sección de nuestra investigación, los dos oratorios de Haendel mencionados, derivando de ellos un catálogo de situaciones y disyuntivas acénticas.

En el oratorio *The Triumph of Time and Truth* encontramos en dos ocasiones la enfática lista de sus protagonistas:

EJEMPLO 15 The Triumph of Time and Truth

Pleasure.

Our powers we all will try, and see Who now shall gain the

Continuo

B.C.

vic - to - ry, Plea - sure, or Beau - ty, Time, or Coun - sel!

EJEMPLO 16 The Triumph of Time and Truth

Soprano 1

Soprano 2

Soprano 3

Continuo

Plea - sure sub - mits to pain, As Time sets - all things right, As day gives - way to night, As Time sets - all things right, And sor - row - smiles a - gain,

Esto requiere acentos en cada nominación.

En el siguiente caso hallamos una dedicatoria: dos sustantivos, "joy" y "love" privilegiando aquel menos conflictivo (la "alegría" suele serlo, respecto del "amor") con la nota más aguda.

EJEMPLO 17 The Choice of Hercules

Pleasure

Continuo

Turn - thee, - youth, to joy and love; why, - ah - why this fond de - lay?

g) Retórica

Veamos un caso emblemático:

EJEMPLO 18 The Triumph of Time and Truth

Pleasure

Continuo

Pl

B.C.

Pen - sive sor - row, pen - sive sor - row, pen - sive sor - row, all - pos - sess - ing,

Es como si dijéramos "he dicho, he dicho señores representAntes, he dicho señores representantes del CongrEso...", alzando cada vez más mi voz, el asta de la vara o el valor de la apuesta. Podríamos llamarlo **principio de acumulación y de desplazamiento**.

Análogamente:

EJEMPLO 19 The Triumph of Time and Truth

Soprano

Continuo

S

B.C.

Keep them a-live, let them be bless - ed, keep them a-live, let them be bless - ed, bless - ed up - on the earth;

En este caso el imán que provoca el desplazamiento del acento no es el texto, sino la duración y posición armónica.

h) En cambio, llamaríamos **entropía acéntica** al siguiente ejemplo:

EJEMPLO 20 The Triumph of Time and Truth

The musical score is for five parts: Soprano, Alto, Tenore, Basso, and Continuo. It is in G major (one sharp) and common time (C). The lyrics are "com - fort them, com - fort them,". The Soprano, Alto, and Tenore parts have a long note on the first "com" and a long note on the second "com". The Basso part has a long note on the first "com". The Continuo part has a long note on the first "com".

Aquí la nota larga crea tensión para privilegiar la segunda aparición del imperativo. Por supuesto que, como aprendemos del axioma de Geminiani con el que iniciamos este periplo, es generalmente una buena señal de gusto estético detectar o fomentar la **asimetría vs. la periodicidad**, excepto cuando éstas respondan a una intención expresiva o descriptiva. La búsqueda del intérprete debería orientarse a equilibrios y armonías sin caer en monotonías, una ideal proporción áurea entre Heráclito y Parménides.

i) Hemos ya anticipado que cuando se trata de un fragmento sólo instrumental el desafío es mayor, ya que no contamos con la ayuda de los acentos textuales. Abordaremos en detalle, en el Tema 20 la exigente empresa de rastrear acentos atractivos en la música barroca meramente instrumental.

j) Resulta evidente que los casos más apasionantes para nuestra Paleta de Acentos son aquellos que sugieren atractiva irregularidad, apoyándonos en más de una variable, y no sólo en la natural acentuación del texto. En el ejemplo siguiente puede parecer forzada la intencional elección de asimetrías, incluso cuando una frase se repite meramente transpuesta, pero es ese esmero de sutiles divergencias el que se propone en este punto, como una herramienta más del cuidadoso cincel del director. Considero que es interesante el uso de este recurso, si no resulta “sobreactuado” o excesivo; prudencia razonable siempre que se trata de “condimentos” interpretativos.

EJEMPLO 21 The Triumph of Time and Truth

Beauty

faith - ful mir - ror, fair - re - flect - ing, fair - re - flect - ing,

Continuo

B

faith - ful mir - ror, All my beau - teous charms - col - lect - ing, all my

B.C.

B

beau - teous charms - col - lect - ing, Which, I fear, - wiil soon - de - cay,

B.C.

EJEMPLO 22 The Triumph of Time and Truth

Beauty

Fain would I, two hearts en - joy - ing, This in pe - ni - tence - em - ploy - ing, Free - ly

Continuo

B

that - re - sign to joy, re - sign to joy, free - ly that - re - sign to joy,

B.C.

EJEMPLO 23 The Triumph of Time and Truth

Deceit

No more com - plain - ing, No more dis - dain - ing, See Plea - sure

Continuo

D

reign - ing with - out - con - trol, see Plea - sure reign - ing with - out con -

B.C.

D

trol, see Plea - sure reign - ing with - out con - trol.

B.C.

EJEMPLO 24 The Triumph of Time and Truth

Pleasure

Life de - spoils of ev' - ry bless - ing, life de -

Continuo

Pl

spoils of ev' - ry bless - ing, Wraps it quite in shades of - woe, wraps it, wraps it, in

B.C.

Pl

shades, wraps it - quite - - in - shades - of - woe;

B.C.

k) En esta búsqueda de elegante asimetría, también encontramos los **acentos vecinos**: aquellos contiguos o muy cercanos.

EJEMPLO 25 The Choice of Hercules

Example 25 shows a musical score for 'The Choice of Hercules'. It features five staves: Soprano, Alto, Tenore, Basso, and Continuo. The lyrics are: "A - rise, a - rise! Mount, mount the steep as - cent, and claim thy na-tive skies, a - rise, a". The Soprano and Alto parts have a melodic line with a long note on 'A - rise, a - rise!'. The Tenore and Basso parts have a more rhythmic line. The Continuo part provides a bass line. The lyrics are repeated across the staves.

l) La **repetición** puede no obedecer a una mera necesidad prosódica, sino al deseo de conceder un valor enfático.

EJEMPLO 26 The Triumph of Time and Truth

Example 26 shows a musical score for 'The Triumph of Time and Truth'. It features five staves: Soprano, Alto, Tenore, Basso, and Continuo. The lyrics are: "that crowns the - hun-ter's toil, that crowns". The Soprano and Alto parts have a melodic line with a long note on 'that crowns'. The Tenore and Basso parts have a more rhythmic line. The Continuo part provides a bass line. The lyrics are repeated across the staves.

that crowns the hunter's toil how great, how great the

- the hunt-ter's toil, how great, how great the

- the hunt-ter's toil, how great, how great the

how great, how great the

glo - - - ry that crowns, that crowns the hun - ter's toil, that

glo - - - ry that crowns, that - crowns the hun - ter's toil, that

glo - - - ry that crowns, that - crowns the hun - ter's toil, that

glo - - - ry that crowns, that - crowns the hun - ter's toil, that

S
crowns the hun - ter's toil,

A
crowns - the - hun - ter's - toil,

T
crowns - the - hun - ter's - toil,

B
crowns - the - hun - ter's - toil,

B.C.

TEMA 4

La armonía

Es un componente fundamental de la música barroca, capaz, como variable, de condicionar o propiciar estructuras interpretativas con gran eficacia. Listaremos, a continuación, una serie de diversas instancias donde ello se verifica.

a) Por **secuencia armónica**:

EJEMPLO 27 The Triumph of Time and Truth

Maestoso.

En este caso se debe al famoso bajo de chacona, tan presente en la música del período.

b) Un elemento de **sorpresa armónica** puede requerir un acento categórico, cercano a un **sforzando**:

EJEMPLO 28 The Triumph of Time and Truth



- c) La **aceleración del ritmo armónico** sugiere un activo crescendo con consecuente proliferación de acentos:

EJEMPLO 29 The Triumph of Time and Truth



- d) La presencia de una célula repetida suele sugerir acentos para delimitar cada partícula:

EJEMPLO 30 The Triumph of Time and Truth



- e) A veces el **texto** tiene mayor incidencia que la trama armónica. En caso de un acento elocuente debido al texto, éste prevalecería sobre el más sutil y sedoso efecto tensión-distensión:

EJEMPLO 31 The Triumph of Time and Truth

Deceit

Continuo

- f) En cambio dicho **efecto tensión-distensión** (dominante-tónica), con un **diminuendo=anti-acento**, es muy eficaz cuando se trata de **música sólo instrumental**, para marcar suavemente agrupaciones y secuencias.

EJEMPLO 32 The Triumph of Time and Truth

Hay muchas otras instancias armónicas que podemos considerar:

g) **Disonancia:**

EJEMPLO 33 The Triumph of Time and Truth

La segunda disonancia (mi-fa) es más categórica; la primera (fa-sol) la deduzco por analogía retrospectiva.

Veamos otro ejemplo:

EJEMPLO 34 The Triumph of Time and Truth

The musical score is for a five-part setting of the hymn 'The Triumph of Time and Truth'. It is written in G major (one sharp) and common time (C). The parts are Soprano, Alto, Tenore, Basso, and Continuo. The lyrics are: 'Time is su-preme, Time is a migh-ty power!'. The Soprano part begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The Alto part begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The Tenore part begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The Basso part begins with a whole rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, and a half note B3. The Continuo part begins with a whole rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, and a half note B3. The lyrics are written below the vocal staves, with hyphens indicating syllables that span across measures. The Continuo part has a figured bass line with figures: 2, 4, 6, 7, 9, 11, 13, 15, 17, 19, 21, 23, 25, 27, 29, 31, 33, 35, 37, 39, 41, 43, 45, 47, 49, 51, 53, 55, 57, 59, 61, 63, 65, 67, 69, 71, 73, 75, 77, 79, 81, 83, 85, 87, 89, 91, 93, 95, 97, 99, 101, 103, 105, 107, 109, 111, 113, 115, 117, 119, 121, 123, 125, 127, 129, 131, 133, 135, 137, 139, 141, 143, 145, 147, 149, 151, 153, 155, 157, 159, 161, 163, 165, 167, 169, 171, 173, 175, 177, 179, 181, 183, 185, 187, 189, 191, 193, 195, 197, 199, 201, 203, 205, 207, 209, 211, 213, 215, 217, 219, 221, 223, 225, 227, 229, 231, 233, 235, 237, 239, 241, 243, 245, 247, 249, 251, 253, 255, 257, 259, 261, 263, 265, 267, 269, 271, 273, 275, 277, 279, 281, 283, 285, 287, 289, 291, 293, 295, 297, 299, 301, 303, 305, 307, 309, 311, 313, 315, 317, 319, 321, 323, 325, 327, 329, 331, 333, 335, 337, 339, 341, 343, 345, 347, 349, 351, 353, 355, 357, 359, 361, 363, 365, 367, 369, 371, 373, 375, 377, 379, 381, 383, 385, 387, 389, 391, 393, 395, 397, 399, 401, 403, 405, 407, 409, 411, 413, 415, 417, 419, 421, 423, 425, 427, 429, 431, 433, 435, 437, 439, 441, 443, 445, 447, 449, 451, 453, 455, 457, 459, 461, 463, 465, 467, 469, 471, 473, 475, 477, 479, 481, 483, 485, 487, 489, 491, 493, 495, 497, 499, 501, 503, 505, 507, 509, 511, 513, 515, 517, 519, 521, 523, 525, 527, 529, 531, 533, 535, 537, 539, 541, 543, 545, 547, 549, 551, 553, 555, 557, 559, 561, 563, 565, 567, 569, 571, 573, 575, 577, 579, 581, 583, 585, 587, 589, 591, 593, 595, 597, 599, 601, 603, 605, 607, 609, 611, 613, 615, 617, 619, 621, 623, 625, 627, 629, 631, 633, 635, 637, 639, 641, 643, 645, 647, 649, 651, 653, 655, 657, 659, 661, 663, 665, 667, 669, 671, 673, 675, 677, 679, 681, 683, 685, 687, 689, 691, 693, 695, 697, 699, 701, 703, 705, 707, 709, 711, 713, 715, 717, 719, 721, 723, 725, 727, 729, 731, 733, 735, 737, 739, 741, 743, 745, 747, 749, 751, 753, 755, 757, 759, 761, 763, 765, 767, 769, 771, 773, 775, 777, 779, 781, 783, 785, 787, 789, 791, 793, 795, 797, 799, 801, 803, 805, 807, 809, 811, 813, 815, 817, 819, 821, 823, 825, 827, 829, 831, 833, 835, 837, 839, 841, 843, 845, 847, 849, 851, 853, 855, 857, 859, 861, 863, 865, 867, 869, 871, 873, 875, 877, 879, 881, 883, 885, 887, 889, 891, 893, 895, 897, 899, 901, 903, 905, 907, 909, 911, 913, 915, 917, 919, 921, 923, 925, 927, 929, 931, 933, 935, 937, 939, 941, 943, 945, 947, 949, 951, 953, 955, 957, 959, 961, 963, 965, 967, 969, 971, 973, 975, 977, 979, 981, 983, 985, 987, 989, 991, 993, 995, 997, 999, 1001, 1003, 1005, 1007, 1009, 1011, 1013, 1015, 1017, 1019, 1021, 1023, 1025, 1027, 1029, 1031, 1033, 1035, 1037, 1039, 1041, 1043, 1045, 1047, 1049, 1051, 1053, 1055, 1057, 1059, 1061, 1063, 1065, 1067, 1069, 1071, 1073, 1075, 1077, 1079, 1081, 1083, 1085, 1087, 1089, 1091, 1093, 1095, 1097, 1099, 1101, 1103, 1105, 1107, 1109, 1111, 1113, 1115, 1117, 1119, 1121, 1123, 1125, 1127, 1129, 1131, 1133, 1135, 1137, 1139, 1141, 1143, 1145, 1147, 1149, 1151, 1153, 1155, 1157, 1159, 1161, 1163, 1165, 1167, 1169, 1171, 1173, 1175, 1177, 1179, 1181, 1183, 1185, 1187, 1189, 1191, 1193, 1195, 1197, 1199, 1201, 1203, 1205, 1207, 1209, 1211, 1213, 1215, 1217, 1219, 1221, 1223, 1225, 1227, 1229, 1231, 1233, 1235, 1237, 1239, 1241, 1243, 1245, 1247, 1249, 1251, 1253, 1255, 1257, 1259, 1261, 1263, 1265, 1267, 1269, 1271, 1273, 1275, 1277, 1279, 1281, 1283, 1285, 1287, 1289, 1291, 1293, 1295, 1297, 1299, 1301, 1303, 1305, 1307, 1309, 1311, 1313, 1315, 1317, 1319, 1321, 1323, 1325, 1327, 1329, 1331, 1333, 1335, 1337, 1339, 1341, 1343, 1345, 1347, 1349, 1351, 1353, 1355, 1357, 1359, 1361, 1363, 1365, 1367, 1369, 1371, 1373, 1375, 1377, 1379, 1381, 1383, 1385, 1387, 1389, 1391, 1393, 1395, 1397, 1399, 1401, 1403, 1405, 1407, 1409, 1411, 1413, 1415, 1417, 1419, 1421, 1423, 1425, 1427, 1429, 1431, 1433, 1435, 1437, 1439, 1441, 1443, 1445, 1447, 1449, 1451, 1453, 1455, 1457, 1459, 1461, 1463, 1465, 1467, 1469, 1471, 1473, 1475, 1477, 1479, 1481, 1483, 1485, 1487, 1489, 1491, 1493, 1495, 1497, 1499, 1501, 1503, 1505, 1507, 1509, 1511, 1513, 1515, 1517, 1519, 1521, 1523, 1525, 1527, 1529, 1531, 1533, 1535, 1537, 1539, 1541, 1543, 1545, 1547, 1549, 1551, 1553, 1555, 1557, 1559, 1561, 1563, 1565, 1567, 1569, 1571, 1573, 1575, 1577, 1579, 1581, 1583, 1585, 1587, 1589, 1591, 1593, 1595, 1597, 1599, 1601, 1603, 1605, 1607, 1609, 1611, 1613, 1615, 1617, 1619, 1621, 1623, 1625, 1627, 1629, 1631, 1633, 1635, 1637, 1639, 1641, 1643, 1645, 1647, 1649, 1651, 1653, 1655, 1657, 1659, 1661, 1663, 1665, 1667, 1669, 1671, 1673, 1675, 1677, 1679, 1681, 1683, 1685, 1687, 1689, 1691, 1693, 1695, 1697, 1699, 1701, 1703, 1705, 1707, 1709, 1711, 1713, 1715, 1717, 1719, 1721, 1723, 1725, 1727, 1729, 1731, 1733, 1735, 1737, 1739, 1741, 1743, 1745, 1747, 1749, 1751, 1753, 1755, 1757, 1759, 1761, 1763, 1765, 1767, 1769, 1771, 1773, 1775, 1777, 1779, 1781, 1783, 1785, 1787, 1789, 1791, 1793, 1795, 1797, 1799, 1801, 1803, 1805, 1807, 1809, 1811, 1813, 1815, 1817, 1819, 1821, 1823, 1825, 1827, 1829, 1831, 1833, 1835, 1837, 1839, 1841, 1843, 1845, 1847, 1849, 1851, 1853, 1855, 1857, 1859, 1861, 1863, 1865, 1867, 1869, 1871, 1873, 1875, 1877, 1879, 1881, 1883, 1885, 1887, 1889, 1891, 1893, 1895, 1897, 1899, 1901, 1903, 1905, 1907, 1909, 1911, 1913, 1915, 1917, 1919, 1921, 1923, 1925, 1927, 1929, 1931, 1933, 1935, 1937, 1939, 1941, 1943, 1945, 1947, 1949, 1951, 1953, 1955, 1957, 1959, 1961, 1963, 1965, 1967, 1969, 1971, 1973, 1975, 1977, 1979, 1981, 1983, 1985, 1987, 1989, 1991, 1993, 1995, 1997, 1999, 2001, 2003, 2005, 2007, 2009, 2011, 2013, 2015, 2017, 2019, 2021, 2023, 2025, 2027, 2029, 2031, 2033, 2035, 2037, 2039, 2041, 2043, 2045, 2047, 2049, 2051, 2053, 2055, 2057, 2059, 2061, 2063, 2065, 2067, 2069, 2071, 2073, 2075, 2077, 2079, 2081, 2083, 2085, 2087, 2089, 2091, 2093, 2095, 2097, 2099, 2101, 2103, 2105, 2107, 2109, 2111, 2113, 2115, 2117, 2119, 2121, 2123, 2125, 2127, 2129, 2131, 2133, 2135, 2137, 2139, 2141, 2143, 2145, 2147, 2149, 2151, 2153, 2155, 2157, 2159, 2161, 2163, 2165, 2167, 2169, 2171, 2173, 2175, 2177, 2179, 2181, 2183, 2185, 2187, 2189, 2191, 2193, 2195, 2197, 2199, 2201, 2203, 2205, 2207, 2209, 2211, 2213, 2215, 2217, 2219, 2221, 2223, 2225, 2227, 2229, 2231, 2233, 2235, 2237, 2239, 2241, 2243, 2245, 2247, 2249, 2251, 2253, 2255, 2257, 2259, 2261, 2263, 2265, 2267, 2269, 2271, 2273, 2275, 2277, 2279, 2281, 2283, 2285, 2287, 2289, 2291, 2293, 2295, 2297, 2299, 2301, 2303, 2305, 2307, 2309, 2311, 2313, 2315, 2317, 2319, 2321, 2323, 2325, 2327, 2329, 2331, 2333, 2335, 2337, 2339, 2341, 2343, 2345, 2347, 2349, 2351, 2353, 2355, 2357, 2359, 2361, 2363, 2365, 2367, 2369, 2371, 2373, 2375, 2377, 2379, 2381, 2383, 2385, 2387, 2389, 2391, 2393, 2395, 2397, 2399, 2401, 2403, 2405, 2407, 2409, 2411, 2413, 2415, 2417, 2419, 2421, 2423, 2425, 2427, 2429, 2431, 2433, 2435, 2437, 2439, 2441, 2443, 2445, 2447, 2449, 2451, 2453, 2455, 2457, 2459, 2461, 2463, 2465, 2467, 2469, 2471, 2473, 2475, 2477, 2479, 2481, 2483, 2485, 2487, 2489, 2491, 2493, 2495, 2497, 2499, 2501, 2503, 2505, 2507, 2509, 2511, 2513, 2515, 2517, 2519, 2521, 2523, 2525, 2527, 2529, 2531, 2533, 2535, 2537, 2539, 2541, 2543, 2545, 2547, 2549, 2551, 2553, 2555, 2557, 2559, 2561, 2563, 2565, 2567, 2569, 2571, 2573, 2575, 2577, 2579, 2581, 2583, 2585, 2587, 2589, 2591, 2593, 2595, 2597, 2599, 2601, 2603, 2605, 2607, 2609, 2611, 2613, 2615, 2617, 2619, 2621, 2623, 2625, 2627, 2629, 2631, 2633, 2635, 2637, 2639, 2641, 2643, 2645, 2647, 2649, 2651, 2653, 2655, 2657, 2659, 2661, 2663, 2665, 2667, 2669, 2671, 2673, 2675, 2677, 2679, 2681, 2683, 2685, 2687, 2689, 2691, 2693, 2695, 2697, 2699, 2701, 2703, 2705, 2707, 2709, 2711, 2713, 2715, 2717, 2719, 2721, 2723, 2725, 2727, 2729, 2731, 2733, 2735, 2737, 2739, 2741, 2743, 2745, 2747, 2749, 2751, 2753, 2755, 2757, 2759, 2761, 2763, 2765, 2767, 2769, 2771, 2773, 2775, 2777, 2779, 2781, 2783, 2785, 2787, 2789, 2791, 2793, 2795, 2797, 2799, 2801, 2803, 2805, 2807, 2809, 2811, 2813, 2815, 2817, 2819, 2821, 2823, 2825, 2827, 2829, 2831, 2833, 2835, 2837, 2839, 2841, 2843, 2845, 2847, 2849, 2851, 2853, 2855, 2857, 2859, 2861, 2863, 2865, 2867, 2869, 2871, 2873, 2875, 2877, 2879, 2881, 2883, 2885, 2887, 2889, 2891, 2893, 2895, 2897, 2899, 2901, 2903, 2905, 2907, 2909, 2911, 2913, 2915, 2917, 2919, 2921, 2923, 2925, 2927, 2929, 2931, 2933, 2935, 2937, 2939, 2941, 2943, 2945, 2947, 2949, 2951, 2953, 2955, 2957, 2959, 2961, 2963, 2965, 2967, 2969, 2971, 2973, 2975, 2977, 2979, 2981, 2983, 2985, 2987, 2989, 2991, 2993, 2995, 2997, 2999, 3001, 3003, 3005, 3007, 3009, 3011, 3013, 3015, 3017, 3019, 3021, 3023, 3025, 3027, 3029, 3031, 3033, 3035, 3037, 3039, 3041, 3043, 3045, 3047, 3049, 3051, 3053, 3055, 3057, 3059, 3061, 3063, 3065, 3067, 3069, 3071, 3073, 3075, 3077, 3079, 3081, 3083, 3085, 3087, 3089, 3091, 3093, 3095, 3097, 3099, 3101, 3103, 3105, 3107, 3109, 3111, 3113, 3115, 3117, 3119, 3121, 3123, 3125, 3127, 3129, 3131, 3133, 3135, 3137, 3139, 3141, 3143, 3145, 3147, 3149, 3151, 3153, 3155, 3157, 3159, 3161, 3163, 3165, 3167, 3169, 3171, 3173, 3175, 3177, 3179, 3181, 3183, 3185, 3187, 3189, 3191, 3193, 3195, 3197, 3199, 3201, 3203, 3205, 3207, 3209, 3211, 3213, 3215, 3217, 3219, 3221, 3223, 3225, 3227, 3229, 3231, 3233, 3235, 3237, 3239, 3241, 3243, 3245, 3247, 3249, 3251, 3253, 3255, 3257, 3259, 3261, 3263, 3265, 3267, 3269, 3271, 3273, 3275, 3277, 3279, 3281, 3283, 3285, 3287, 3289, 3291, 3293, 3295, 3297, 3299, 3301, 3303, 3305, 3307, 3309, 3311, 3313, 3315, 3317, 3319, 3321, 3323, 3325, 3327, 3329, 3331, 3333, 3335, 3337, 3339, 3341, 3343, 3345, 3347, 3349, 3351, 3353, 3355, 3357, 3359, 3361, 3363, 3365, 3367, 3369, 3371, 3373, 3375, 3377, 3379, 3381, 3383, 3385, 3387, 3389, 3391, 3393, 3395, 3397, 3399, 3401, 3403, 3405, 3407, 3409, 3411, 3413, 3415, 3417, 3419, 3421, 3423, 3425, 3427, 3429, 3431, 3433, 3435, 3437, 3439, 3441, 3443, 3445, 3447, 3449, 3451, 3453, 3455, 3457, 3459, 3461, 3463, 3465, 3467, 3469, 3471, 3473, 3475, 3477, 3479, 3481, 3483, 3485, 3487, 3489, 3491, 3493, 3495, 3497, 3499, 3501, 3503, 3505, 3507, 3509, 3511, 3513, 3515, 3517, 3519, 3521, 3523, 3525, 3527, 3529, 3531, 3533, 3535, 3537, 3539, 3541, 3543, 3545, 3547, 3549, 3551, 3553, 3555, 3557, 3559, 3561, 3563, 3565, 3567, 3569, 3571, 3573, 3575, 3577, 3579, 3581, 3583, 3585, 3587, 3589, 3591, 3593, 3595, 3597, 3599, 3601, 3603, 3605, 3607, 3609, 3611, 3613, 3615, 3617, 3619, 3621, 3623, 3625, 3627, 3629, 3631, 3633, 3635, 3637, 3639, 3641, 3643, 3645, 3647, 3649, 3651, 3653, 3655, 3657, 3659, 3661, 3663, 3665, 3667, 3669, 3671, 3673, 3675, 3677, 3679, 3681, 3683, 3685, 3687, 3689, 3691, 3693, 3695, 3697, 3699, 3701, 3703, 3705, 3707, 3709, 3711, 3713, 3715, 3717, 3719, 3721, 3723, 3725, 3727, 3729, 3731, 3733, 3735, 3737, 3739, 3741, 3743, 3745, 3747, 3749, 3751, 3753, 3755, 3757, 3759, 3761, 3763, 3765, 3767, 3769, 3771, 3773, 3775, 3777, 3779, 3781, 3783, 3785, 3787, 3789, 3791, 3793, 3795, 3797, 3799, 3801, 3803, 3805, 3807, 3809, 3811, 3813, 3815, 3817, 3819, 3821, 3823, 3825, 3827, 3829, 3831, 3833, 3835, 3837, 3839, 3841, 3843, 3845, 3847, 3849, 3851, 3853, 3855, 3857, 3859, 3861, 3863, 3865, 3867, 3869, 3871, 3873, 3875, 3877, 3879, 3881, 3883, 3885, 3887, 3889, 3891, 3893, 3895, 3897, 3899, 3901, 3903, 3905, 3907, 3909, 3911, 3913, 3915, 3917, 3919, 3921, 3923, 3925, 3927, 3929, 3931, 3933, 3935, 3937, 3939, 3941, 3943, 3945, 3947, 3949, 3951, 3953, 3955, 3957, 3959, 3961, 3963, 3965, 3967, 3969, 3971, 3973, 3975, 3977, 3979, 3981, 3983, 3985, 3987, 3989, 3991, 3993, 3995, 3997, 3999, 4001, 4003, 4005, 4007, 4009, 4011, 4013, 4015, 4017, 4019, 4021, 4023, 4025, 4027, 4029, 4031, 4033, 4035, 4037, 4039, 4041, 4043, 4045, 4047, 4049, 4051, 4053, 4055, 4057, 4059, 4061, 4063, 4065, 4067, 4069, 4071, 4073, 4075, 4077, 4079, 4081, 4083, 4085, 4087, 4089, 4091, 4093, 4095, 4097, 4099, 4101, 4103, 4105, 4107, 4109, 4111, 4113, 4115, 4117, 4119, 4121, 4123, 4125, 4127, 4129, 4131, 4133, 4135, 4137, 4139, 4141, 4143, 4145, 4147, 4149, 4151, 4153, 4155, 4157, 4159, 4161, 4163, 4165, 4167, 4169, 4171, 4173, 4175,

The musical score is for a six-part setting of 'The Rose Tree'. It is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The parts are arranged vertically: Soprano 1 (S 1), Soprano 2 (S 2), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Bassoon/Contrabass (B.C.). The lyrics are: 'all - in - turn ap - pear, In va - rious or - der rang'd, pear, in turn ap - pear, pear, in turn ap - pear,'. The Soprano parts have a melodic line with a fermata on the final note of the first phrase. The Alto, Tenor, and Bass parts have a more rhythmic, eighth-note pattern. The Bassoon/Contrabass part has a more complex, sixteenth-note pattern.

S 1
all - in - turn ap - pear, In va - rious or - der rang'd,

S 2
all - in - turn ap - pear, In va - rious or - der rang'd,

A
all - in - turn ap - pear,

T
8
pear, in turn ap - pear,

B
pear, in turn ap - pear,

B.C.

h) Disonancia no preparada. Se trata aquí de un recurso más atrayente aún:

EJEMPLO 36 The Triumph of Time and Truth

Beauty

Continuo

Indica así la sorpresa contenida en el adverbio (“soon”).

i) La llamada ***messa di voce*** , mencionada por varios tratadistas , entre ellos Tosi, Agricola y Mancini . Se trata de un recurso que consiste en toamr una nota, creciendo y y decreciendo en volumen . Su funcionalidad más efectiva se aplica a aquellas notas que empiezan en situación consonante y culminan en disonancia, ya que así se pone en evidencia la implicación armónica. Cuando, en cambio, se trata de simples notas consonantes, el efecto tiene una mera connotación de colorido, con el riesgo de opacar el movimiento atractivo de las voces complementarias.

EJEMPLO 37 The Triumph of Time and Truth



Sugiero un signo específico, que permita al intérprete comprender la función armónica del crescendo implicado



Lo incorporamos en el elocuente caso siguiente :

EJEMPLO 38 The Triumph of Time and Truth

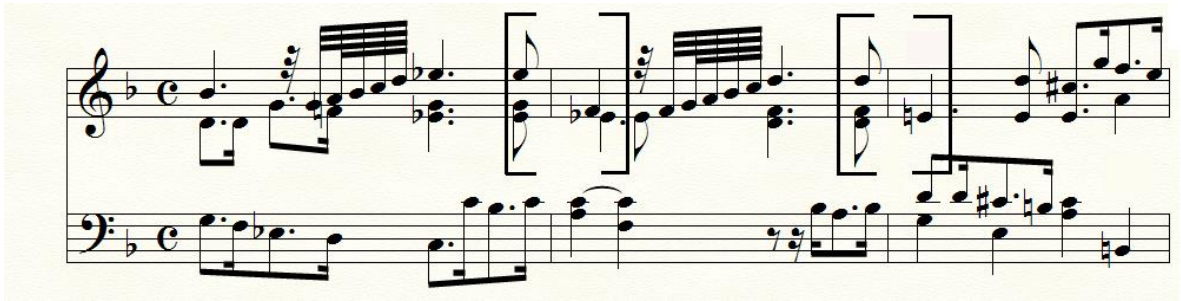
Soprano
keep them a-live, ϕ keep them a-live, ϕ let them be bless-ed up -

Alto
com-fort them, keep them a - live, ϕ keep them a - live, ϕ let them be

Continuo

j) Veamos ahora los diversos **intervalos dramáticos**, comenzando por el de **séptima**:

EJEMPLO 39 The Triumph of Time and Truth



Estas séptimas melódicas, con su carácter tajante, cierran brillantemente la Overture.

En cambio, la aparición , en una melodía, de una **séptima de clara implicación armónica** , intensifica la direccionalidad y confiere al pasaje un carácter más aguerrido:

EJEMPLO 40 The Choice of Hercules

Hercules

can I those wilds of joy - sur - vey, nor wish to

Continuo

En este caso, queda subrayada así la palabra “wilds” (selvas).

Más audaz es, armónicamente, el uso disonante de una novena, como condimento armónico .

EJEMPLO 41 The Choice of Hercules

Virtue

and brave - ly, and

Continuo

En este caso retrata un adverbio potente (“bravely”).

O la palabra recién vista (“wilds”), pero con mayor énfasis que con una séptima:

EJEMPLO 42 The Choice of Hercules

Hercules

Can I those wilds of joy sur-vey, nor wish to share the bliss I

Continuo

H.

view? can I those wilds of joy

B.C.

En cambio, la análoga disonancia en “survey”, correspondiendo en dicha palabra al acorde de dominante, tiene menor densidad dramática.

TEMA 5

Morfología

a) La rima

Para establecer los acentos podemos también basarnos en la rima, elemento constitutivo de los textos en el Barroco. En efecto, la rima es un fuerte armazón estructural, y como tal permite crear agrupaciones significativas.

EJEMPLO 43 The Triumph of Time and Truth

Time

False de-structive ways of plea-sure Leave, and court a no-bler treasure,

Continuo

Un interesante dilema es si debemos, en cuanto a buscar un efecto estético valioso, reforzar o suavizar dicha consonancia y simetría. Veamos un ejemplo:

EJEMPLO 44 Gastoldi, Balletti

Canto
A lie - ta vi - ta A - mor c'in - vi - ta, Fa la la la la la la la;

Quinto
A lie - ta vi - ta A - mor c'in - vi - ta, Fa la la la la la la la;

Alto
A lie - ta vi - ta A - mor c'in - vi - ta, Fa la la la la la la la;

Tenore
A lie - ta vi - ta A - mor c'in - vi - ta, Fa la la la la la la la;

Basso
A lie - ta vi - ta A - mor c'in - vi - ta, Fa la la la la la la la;

C
Chi gio - ir bra - ma, Se di cor a - ma, Do - ne - rail co - re Aun tal Si - gno - re, Fa la la

Q
Chi gio - ir bra - ma, Se di cor a - ma, Do - ne - rail co - re Aun tal Si - gno - re, Fa la la

A
Chi gio - ir bra - ma, Se di cor a - ma, Do - ne - rail co - re Aun tal Si - gno - re, Fa la la

T
Chi gio - ir bra - ma, Se di cor a - ma, Do - ne - rail co - re Aun tal Si - gno - re, Fa la la

B
Chi gio - ir bra - ma, Se di cor a - ma, Do - ne - rail co - re Aun tal Si - gno - re, Fa la la

C
la la la la la la la, la

Q
la la la la la la la, la

A
la la la la la la la, la

T
la la la la la la la, la

B
la la la la la la la, la

Sugerimos, a partir de este ejemplo de Gastoldi, que, por tratarse de música de carácter más liviano y frívolo que el de Triumph, la rima puede ser subrayada con mayor énfasis, casi como un *divertimento*.

b) Esquema proporcional:

El caso más frecuente de acentuación equilibrada, en grupos convencionales de 4 compases, es el que presenta el siguiente diseño: I, II,... IV³², evitando el acento en III (que llamaríamos ‘potenciador’: ya que parece tomar impulso para lograr un salto). Este esquema será luego herramienta típica en las estructuras del clasicismo, retratada generalmente con la fórmula 1+1+2

EJEMPLO 45 The Triumph of Time and Truth

Podemos verlo en forma aún más enfática:

EJEMPLO 46 The Triumph of Time and Truth

Soprano

Come, come! live - with Plea - sure,

En el siguiente caso evitamos el acento en el compás 10, debido al texto lúgubre (“dying”) y para reforzar la categórica palabra “more”:

EJEMPLO 47 The Triumph of Time and Truth (compases 7 a 11)

Counsel

Continuo

The Beau-ty. smi-ling, - All hearts be - gui - ling, Soon droop-ing, dy - ing, Re-turns no - more! the Beau-ty,

Veamos ahora otro elocuente ejemplo: considerando el primer compás una mera introducción, acentuamos, desde el compás 2, A y B (respectivamente), por texto y por disonancia; mientras C corresponde a armonía ‘blanda’, evitando allí acento, D se presenta levemente corrido (“good”), con el apoyo tradicional e implícito del trino.

EJEMPLO 48 The Triumph of Time and Truth

³² En adelante, se utilizan los signos I, II, III, etc., para indicar una secuencia de compases, y i, ii, iii, etc. para referir a tiempos internos de compás.

Basso

Continuo

B

B.C.

Ere to dust is chang'd thy beau - ty, Change thy heart, and good pur - sue, change thy heart, and good pur - sue, and good - pur

Estos atractivos agrupamientos los encontramos, por supuesto, también en obras sólo instrumentales, como el comienzo del concierto para violín en la menor de Bach.

EJEMPLO 49 J. S. Bach, Concerto en La menor

Violino Concertato

Violino I

Violino II

Viola

Continuo

Y el caso del inicio del coro final de la Pasión según San Juan, "Ruht Wohl" es elocuente, ya que utiliza la repetición para verificar el paradigmático esquema I, II, IV:

EJEMPLO 50 J. S. Bach, Pasión según San Juan

Soprano
Ruht wohl, ruht wohl, ihr heiligen Gebeine, die

Alto
Ruht wohl, ruht wohl, ihr heiligen Gebeine, die

Tenore
Ruht wohl, ruht wohl, ihr heiligen Gebeine, die

Basso
Ruht wohl, ruht wohl, ihr heiligen Gebeine, die

Continuo

Concluymos esta ronda de casos I II IV con la famosísima melodía de Haendel:

EJEMPLO 51 G. F. Haendel, Lascia ch'io pianga

Almirena
Las - cia ch'io pian - ga mia cru - da sor - te,

Continuo

Esta melodía apareció en 1711 en la ópera Rinaldo y su acentuación natural coincide con nuestro esquema I II IV.

Pero en realidad se trata de un ‘auto-préstamo’, procedimiento habitual en Haendel, tomado de “Il Trionfo” de 1707.

EJEMPLO 52 G. F. Haendel, Lascia la spina

Piacere
Las - cia la spi - na co - gli la ro - sa

Continuo

Aquí la acentuación es por demás regular: I II III IV.

Podríamos conjeturar que Haendel, que revisaba y corregía sus obras periódicamente, desarrolló una formulación más sutil en la versión de 1711.

c) Otras variantes:

Diversamente, podemos encontrar otros senderos menos esquemáticos, para romper la monotonía:

EJEMPLO 53 J. S. Bach, Oratorio de Pascua



Acá sugerimos un Esquema I, II, III, sin acento en IV, ya que en el compás 4 no hay sensual arpeggio, a diferencia de los anteriores compases y, así, se presenta la suave dilución de Semicadencia.

Veamos otros esquemas aún más irregulares, volviendo a The Triumph. Proponemos II y III, primero por disonancia y luego por verbo principal:

EJEMPLO 54 G. F. Haendel, The Triumph of Time and Truth

En el siguiente ejemplo tenemos un pasaje lleno de aristas elocuentes, con nada menos que ocho acentos, en el cual Haendel se acerca a diseños obsesivamente vivaldianos (ver el aria *Qui Sedes* del *Gloria*):

EJEMPLO 55 G. F. Haendel, The Triumph of Time and Truth

Counsel

Thus - to earth, - thou false, - de - lu - sive, flat-t'ring mir - ror, thee - I throw,

Continuo

Algún caso excepcional puede propiciar la asimetría, con el recurso de **abstención**, en este caso, debida al melisma, que excluiría acentos internos:

EJEMPLO 56 G. F. Haendel, The Triumph of Time and Truth

Counsel

flat - t'ring mir - ror, the - I throw,

Continuo

O el de **insistencia**, en este caso, por repetición de incisivas fórmulas rítmicas:

EJEMPLO 57 G. F. Haendel, The Triumph of Time and Truth

Counsel

Thou who, of thy power a - bu - sive, - Didst ex - alt each

Continuo

d) Finalmente citemos otro mecanismo estructural: el **remate**. Consiste en concluir un período con intensificación de acentos, junto a la compresión del ritmo armónico y, paradójicamente, mientras el tiempo se estrecha, la brillante expansión del espacio, esto es, la tesitura:

EJEMPLO 58 G. F. Haendel, Teodora



A este tipo de finales podríamos llamarlos **finales explícitos**, ya que concentran en un breve lapso una fuerte dosis cadencial y, por lo tanto, mucha información conclusiva en tiempo reducido.

TEMA 6

Agógica

Veamos ahora otra variable, la **agógica**, el campo de las sutiles variaciones de velocidad. Este recurso, muy fecundo en la *praxis* actual de la escuela filológica, así está enunciado por Donington: “El efecto de la acentuación puede ser incrementado prolongando la nota que lleva acento, y a esto llamamos “acento agógico””³³.

En el siguiente ejemplo encontramos una delicada implicación de rubato, que sugiere el uso del “calderín”³⁴, esto es, una sutil mini detención, indicada con un signo derivado del tradicional calderón.

EJEMPLO 59 G. F. HAENDEL, The Choice of Hercules

que consiste en este caso en estirarlos segundos tiempos, debido al imperativo verbal (“lead”).

³³ Robert Donington, *Baroque Music: Style and Performance*, London, Faber Music, 1982, p.38

³⁴ Ver Siminovich y De Caso, cap. 7.

En la música barroca los casos de libertad agógica son muchísimos; exigen, como las elecciones de la acéntica que describimos en el presente trabajo, primor, lucidez y riqueza conceptual.

Podríamos decir que la agógica y la acéntica son dos caras de una misma moneda: el **cincelado expresivo**. Siempre es inspirador recordar las muy citadas palabras de Miguel Angel acerca de la escultura como el arte de quitar del mármol aquello que sobra para que aparezca la forma.

Más aún: la relación entre Agógica y Acéntica se revela, dialécticamente, muy estrecha: el hito de un acento implica, casi siempre, una atenta preparación agógica.

EJEMPLO 60 G. F. HAENDEL, The Triumph of Time and Truth

TEMA 7

Articulación

La articulación es orfebre del fraseo. En algunos instrumentos constituye prácticamente la única herramienta para moldear la dinámica (clave, órgano, flauta dulce). Veamos algunos casos:

a) Cesura pre acento:

EJEMPLO 61 G. F. Haendel, The Triumph of Time and Truth

Esto realza, por la expectativa creada por la cesura, el impacto del acento, sutileza articulativa que suele, obviamente, presentarse en numerosos levares.

b) El grado de sutileza posible es infinito. Un dibujo propuesto por el violinista y educador Segiswald Kuijken³⁵ ejemplifica cómo se pueden articular expresivamente cuatro notas:



c) La otra cara de la articulación es la **unión**. Podemos incorporar nuevos signos de fraseo: flecha curva para unión de notas, flecha recta, para unión de frases.

EJEMPLO 62 G. F. Haendel, The Triumph of Time and Truth

d) Ligado post acento

El ligado suele implicar un acento en el comienzo de la ligadura y, más aún, un disminuyendo dentro de dicho arco, a diferencia de lo que ocurre con las ligaduras en el lenguaje del Romanticismo, donde puede responder a una mera necesidad articulativa o albergar, incluso, un momento de expansión dinámica. El ligado es, esencialmente, un adorno en el Barroco, y desde dicho ángulo debe ser utilizado moderadamente o respetado, cuando así aparezca en las ediciones originales, con prudencia .

Esta simple ecuación del ligado barroco muestra otra primordial equivalencia, aquella entre articulación y dinámica, y es fundamental para la construcción de la acéntica.

TEMA 8

³⁵ Curso de Orquesta Barroca, Real Conservatorio de La Haya, 1976-77.

Fórmulas acénticas sugeridas por otra variable: la altura

a) Acentos 'obvios':

EJEMPLO 63 G. F. Haendel, The Triumph of Time and Truth

Beauty
Thou shalt flour-ish still - in splen-dour; thou shalt flour-ish While these glo - ries I - sur-

Continuo

B
ren - der, I - sur - ren - der, Hor-rid Time's - de - vo - ted prey; Thou - shalt flour-ish

B.C.

B
in thy - splen-dour; in thy - splen-dour; While these glo - ries I - sur -

B.C.

B
ren - der, Hor - rid Time's de - vo - ted prey, hor - rid Time's de - vo - ted prey.

B.C.

D.C.

Este ejemplo es muy interesante, ya que los picos de altura pueden sugerirnos acentos categóricos, que requieren, por su explícita obviedad, grandes cuidados selectivos.

En efecto, los acentos originados por notas extremas requieren atención especial, para que la pregnancia 'fisiológica' no prime por sobre la elegancia y la sutileza.

Desde una óptica opuesta, algunos instrumentistas aconsejan, por el contrario, enfatizar dichas aristas, como un esfuerzo intencional dentro del rango del instrumento. Esto sería justificable, en ciertas instancias, si recordamos que el afán de 'homogeneidad' de volumen en todo el registro de un instrumento es un precepto decimonónico, ajeno a la colorida heterogeneidad de la concepción sonora del barroco.

EJEMPLO 64 J. S. Bach, Concierto para violín en la menor

Violino Concertato

Violino I

Violino II

Viola

Continuo

V.C.

V. I

V. II

Vla.

B.C.

V.C.

V. I

V. II

Vla.

B.C.

This musical score is for a Violino Concertato and a string ensemble. The top system includes staves for Violino Concertato, Violino I, Violino II, Viola, and Continuo. The middle system includes staves for V.C. (Violoncello), V. I (Violino I), V. II (Violino II), Vla. (Viola), and B.C. (Basso Continuo). The bottom system includes staves for V.C., V. I, V. II, Vla., and B.C. The music is written in 2/4 time and features various melodic and rhythmic patterns across the instruments.

Afortunadamente, en esta apasionante querella entre instrumentistas y cantantes, en muchos casos contamos con la posibilidad del arbitraje del texto. Al respecto, en el ejemplo anterior (63), habíamos encontrado, entre otras, la palabra “still” en situación tética, y “horrid” en angustiante circunstancia anacrúsica.

b) Saltos atractivos:

EJEMPLO 65 G. F. Haendel, The Triumph of Time and Truth

Pleasure

low, like the sun that gai - ly bright-ens Na - ture's

Continuo

Acá se retrata el esplendor del sol, tanto en su dimensión sustantiva como en su actividad engeguedora, por medio de la melodía ascendente contra el bajo descendente.

EJEMPLO 66 G. F. Haendel, The Triumph of Time and Truth

Time

Be-hold her faith-ful mir-ror too, Pre-sent-ing all things to your view By just re - flec-tion, be they false or true.

Continuo

En este ejemplo encontramos, luego del salto consonante para “faithful”, el amenazante salto de cuarta aumentada, como la luz de un espejo (“reflection”), para luego describir la ambigüedad “false or true”.

c) Salto estigmatizado

El siempre expresivo intervalo de cuarta aumentada puede también describir el desgarró, deformando el salto inicial de cuarta justa:

EJEMPLO 67 G. F. Haendel, The Triumph of Time and Truth

Beauty

No sor-row can a-vail me, Nor - sick-ness com-fort give, lest, -

Continuo

B.

- when my strenght shall fail-me, No sor-row can a-vail me, nor - sick-ness com-fort give.

B.C.

D.S.

d) Nota repetida: suele indicar insistencia, tenacidad u obsesión:

EJEMPLO 68 G. F. Haendel, The Triumph of Time and Truth

Beauty

In this con-flict with old Time, with old Time, with old Time,

Continuo

EJEMPLO 69 G. F. Haendel, The Choice of Hercules

Hercules

thy - aw - ful pow'r, su - preme - ly wise, shall

Continuo

TEMA 9

Las funciones rítmicas

a) Acento por duración, jerárquicamente análogo a lo que veíamos antes en acento por altura.

La mera duración , sobre todo en un caso homofónico como el del ejemplo siguiente, crea un acento significativo, como cuando un actor alarga expresivamente una sílaba .

EJEMPLO 70 G. F. Haendel, The Choice of Hercules

Soprano
The gold - en trump of Fame its lou - dest notes shall rise, and

Alto
The gold - en trump of Fame its lou - dest notes shall rise, and

Tenore
The gold - en trump of Fame its lou - dest notes shall rise, and

Basso
The gold - en trump of Fame its lou - dest notes shall rise, and

Continuo
The gold - en trump of Fame its lou - dest notes shall rise, and

Se trata de acentos fácilmente previsibles, como si estuvieran iluminados por rutilantes marquesinas (las notas largas).

b) Podemos subrayar un diseño o célula rítmica con **acentos periódicos:**

EJEMPLO 71 G. F. Haendel, The Triumph of Time and Truth

Deceit
Me - lan - cho - ly Is a fol - ly;

Continuo
Me - lan - cho - ly Is a fol - ly;

Aclaremos que este uso de la periodización, para no caer en el abuso antiestético que hemos denunciado precedentemente, debe ser muy específico y cuidadoso.

c) Hay ‘rebotes’ rítmicos que, por razones semánticas, imitan fanfarrias, en el caso que tenemos a continuación, “tides”: mareas. En este caso conviene apoyar con peso acéntico, para que la imagen sea eficaz, las notas subrayadas. Se trata aquí de remarcar percusivamente las notas repetidas, como el bordón de un redoblante.

EJEMPLO 72 G. F. Haendel, The Triumph of Time and Truth



d) Un caso de fuerte dilema interpretativo es el que presentan las **síncopas**:

EJEMPLO 73 G. F. Haendel, The Triumph of Time and Truth



Al respecto hay dos enfoques contrapuestos: algunos intérpretes privilegian el acento en el tiempo fuerte, y otros la nota sincopada. En contextos muy rítmicos (allegros, danzas) creemos sea más eficaz acentuar el tiempo fuerte, mientras que, como mencionábamos antes, en la música del renacimiento la rica polirritmia contrapuntística sugiere la estrategia contraria. Presentamos un caso dilemático, que permitiría ambas miradas:

EJEMPLO 74 G. F. Haendel, Música Acuática

Violino I

Violino II

Violino III

Viola

Bassi

Nos inclinaríamos por el primer enfoque si pensamos en la danza (hornpipe) y por el segundo si postulamos efectos de brillante sorpresa.

e) El caso del **puntillo**

Diremos acá una verdad de Perogrullo: el puntillo suele implicar un diminuendo, para favorecer la audición de ritmos complementarios en otras voces, excepto cuando implica un crescendo (especialmente en el caso de la *messa di voce*).

Un buen ejemplo es el siguiente:

EJEMPLO 75 G. H. Haendel, The Triumph of Time and Truth

Beauty

e-ver-flow-ing tides of plea-sure Shall trans-port me be-yond mea-sure, In this

Continuo


B

con-flict with old Time, with old Time, with old Time,

B.C.

Este ejemplo corrobora que la mera aplicación de fórmulas, sin un análisis de cada caso, es inconducente.

f) El ritmo de **canzona**

El ritmo , que caracteriza las canzonas de finales del s. XVI y principios del XVII, se prolonga en numerosos casos del barroco en el XVIII. En el renacimiento la acentuación lógica es (A):



siguiendo los acentos naturales, con un arco tirando y dos empujando.

Hemos notado, en la frecuentación de instrumentistas con asidua experiencia filológica que éstos suelen, por el contrario, acentuar (B):



con dos arcos tirando y uno empujando, ya que no tienen la ayuda de contar con un texto, el cual generalmente sugiere la otra solución.

En cambio, en el barroco aparecen ambas posibilidades, en este ejemplo en una misma obra:

EJEMPLO 76 G. F. Haendel, Dettinger Te Deum



EJEMPLO 77 G. F. Haendel, Dettinger Te Deum

f) La fórmula hemiola.

Acá también aparece Jano bifronte: dos posibilidades contrapuestas. Una sería la de acentuar segundo y tercer tiempo de la hemiola:

EJEMPLO 78 G. F. HAENDEL, The Triumph of Time and Truth

La llamaríamos acentuación por anticipación y sirve como efecto ‘freno’, como vemos en otro ejemplo.

EJEMPLO 79 G. F. Haendel, The Triumph of Time and Truth

La otra posibilidad, más atractiva, es la de **demora o retraso**, en la cual evitamos el acento en segundo tiempo, concentrando toda la descarga energética en el trino del tercer tiempo:

EJEMPLO 80 G. F. Haendel, The Triumph of Time and Truth

Pleasure

Continuo

Charm - ing beau - ty, O, look not there,

En esta segunda manera podríamos reconocer una lógica herencia de la casuística renacentista:

EJEMPLO 81 Cancionero de Palacio, L' Amor Donna

Soprano

Alto

Tenore

Basso

L'a-mor, don - na, chio te por - to vo-len-tier vo ria sco - pri - re, el mio'af

Y la coexistencia de ambas posibilidades (C y D) nos da una idea fidedigna del amplio abanico de interpretación que permite el barroco y la cantidad de encrucijadas que se nos presentan.

Podemos encontrar casos más elásticos:

EJEMPLO 82 G. F. Haendel, The Triumph of Time and Truth

Deceit

still en - joys, - still en - joys - the sweet A - pril of life,

Continuo

D

the sweet A - pril of life.

B.C.

Aquí la acentuación del texto ora contradice, ora asevera la presencia de hemiola. Otros ejemplos, extraídos de la Suite Música Acuática de Haendel, nos presentan, con idéntica convicción, ambas posibilidades:

EJEMPLO 83

Tutti Violini

Viola

Tutti Bassi

C

La presencia de la nota aguda (Sol) sugiere acento en i, ii y iii. Lo mismo parece indicar:

EJEMPLO 84

Violino I

Violino II e Viola

Continuo

C

En cambio, el descenso melódico indicaría acento sólo en i y iii.

EJEMPLO 85

The musical score for Example 85 is written for four staves: Traversa e Violino I, Violino II, Viola, and Violonc. e Cembalo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The Traversa e Violino I staff features a melodic line with a hemiola effect, indicated by a 'D' above a note and a 'tr' (trill) symbol. The other staves provide harmonic support with various rhythmic patterns.

Esta ambivalencia del efecto hemiola nos recuerda que la acéntica debería huir de las fórmulas mecánicas, que convertirían la dirección musical más en un mapa de semáforos que en un chispeante recorrido paisajístico.

g) Acentuación de danza

Frecuentemente las danzas implícitas en la escritura barroca comportan acentos de acuerdo con una periodicidad que se justifica por el baile involucrado.

En este caso se trata de una Gavotte :

EJEMPLO 86 G. F. Haendel, Oratorio Hércules

Soprano: Love and Hy-men, hand in hand, come, re store the nup-tial band!
 Alto: Love and - Hy-men, hand in hand, come, re - store the nup-tial band!
 Tenore: Love and Hy-men, hand in hand, come, re - store the nup-tial band!
 Basso: Love and Hy-men, hand in hand, com re - store the nup-tial band!
 Continuo: Love and Hy-men, hand in hand, com re - store the nup-tial band!

h) Precauciones

-No acentuar cada cuatro semicorcheas, oponiéndonos a la acotación de Quantz que calificamos, al principio, de ‘mal gusto’.

-No considerar las barras de compás como señales infalibles de acentuación. Recordemos que nacen a fines del siglo XVI como meras guías visuales, para ordenar la lectura, y no, como instaura la *praxis* del siglo XIX, para indicar acentuaciones periódicas.

-Tener en cuenta que a menudo el acento lógico puede encontrarse a mitad de compás.

EJEMPLO 87 G. F. Haendel, The Triumph of Time and Truth

Soprano: Hap - py, hap - py, hap - py, if still they-reign in pleasure, - if
 Continuo: Hap - py, hap - py, hap - py, if still they-reign in pleasure, - if

EJEMPLO 88 G. F. Haendel, The Triumph of Time and Truth

Beauty

Continuo

Guar - dian An - gels, O pro - tect - me, And in Vir - tue's path di - rect me, Whil re

Y, en el caso de compases ternarios, una buena agrupación acéntica une de a dos compases:

EJEMPLO 89 G. F. Haendel, The Triumph of Time and Truth

EJEMPLO 90 G. F. Haendel, The Triumph of Time and Truth

Time

Continuo

Loath - some urns, - dis - close your trea - sure,

EJEMPLO 91 G. F. Haendel, The Triumph of Time and Truth

Time

Continuo

e - ver is fly - ing, swift the de - lu - sion!

TEMA 10

Decisiones debidas al texto

Hemos visto que nuestro trabajo se basa principalmente en obras vocales del barroco, aunque agregaremos en el Tema 20 una mirada análoga respecto de obras sólo instrumentales, para mostrar coincidencias y diferencias entre ambos géneros.

La importancia del texto, como herramienta artística, es enorme. El texto influye en tres dimensiones: la relativa al **arsenal sonoro fonético**, el cual puede y **debe** tener valencia expresiva, la **interpretativa o semántica** y la **estructural o gramática**. Nos interesan, desde el punto de vista de la acéntica, estas dos últimas facetas.

La **dimensión semántica** es de influencia fácilmente comprensible: nos inclina a privilegiar los acentos más significativos, estableciendo así jerarquías axiológicas. Una frase de texto puede contener varias opciones. Pongamos un ejemplo: “voy a comprar un clavecín”, según los diferentes énfasis que elija, resultará:

VOY a comprar...

voy a COMPRAR...

voy a comprar UN...

voy a comprar un CLAVECÍN...

Puede ayudarnos visualizar diferentes circunstancias gramaticales:

Comenzaremos por dos roles fundamentales : sustantivo y adjetivo. Según el contexto semántico, en ciertas ocasiones sugiere mayor énfasis uno u otro.

a) El sustantivo

EJEMPLO 92 G. F. Haendel, The Choice of Hercules

Virtue

In peace, in war, pur - sue thy coun - try's

Continuo

Aquí se trata de opuestos (“peace” y “war”) y el segundo implica una nota más disonante, la séptima del acorde.

Por otra parte tenemos:

EJEMPLO 93 G. F. Haendel, The Triumph of Time and Truth

Beauty

Continuo

And if this vow I dis-re-gard, In pain and an-guish, let me lan-guish

La palabra “anguish” está ilustrada por uno de los intervallos más dramáticos del lenguaje musical barroco: la séptima disminuida, y resulta aun más destacada la palabra “languish”, debido a la cuarta aumentada.

b) El adjetivo

EJEMPLO 94 G. F. Haendel, The Choice of Hercules

Virtue

Continuo

This man-ly youth's ex-alt-ed-mind, a

En este ejemplo las alturas adquieren significados elocuentes, siendo el segundo adjetivo más categórico que el primero. En cambio, en el siguiente vemos que el adjetivo coincide con un acorde de mayor tensión.

EJEMPLO 95 G. F. Haendel, The Triumph of Time and Truth

Soprano

Continuo

Cares its wint'-ry thoughts em-ploy.

En otro fragmento el sustantivo es nada menos que un adjetivo sustantivado, ‘cristalizado’:

EJEMPLO 96 G. F. Haendel, The Triumph of Time and Truth

Beauty

Beau - ty, thy slave, this vow shall make, Sweet

Continuo

El adjetivo puede tener una fuerte carga expresiva, en este caso dibujado por otro de los intervallos dramáticos, la cuarta aumentada:

EJEMPLO 97 G. F. Haendel, The Triumph of Time and Truth

Deceit

Seek not to know what known will prove Grief more se-vere than slight - ed love.

Continuo

c) El adverbio: su énfasis puede ser muy claro. Acá, por tesitura:

EJEMPLO 98 G. F. Haendel, The Triumph of Time and Truth

Bass

Then shall we teach right ways un - to the wick - ed

Continuo

Este es un ejemplo de puntuación casi pedante, implicando un sforzando y una cierta demora en el categórico adverbio “Then”.

d) El verbo

EJEMPLO 99 T G. F. Haendel, The Triumph of Time and Truth

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Continuo

that crowns -

that crowns - the - hun - ter's toil,

that crowns - the - hun - ter's toil,

S

A

T

B

B.C.

- the - hun ter's toil, that crowns - the - hun -ter's toil how

that crowns - the - hunt -ter's toil, how

that crowns - the - hun -ter's toil, how

how

Vemos un ejemplo subrayado por un salto emblemático (la altiva quinta) y tesitura muy exigida.

En otro caso, un verbo (“spoil”) prevalece sobre otro (“dares”).

EJEMPLO 100 G. F. Haendel, The Triumph of Time and Truth

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Continuo

that crowns -

that crowns - the - hun - ter's toil,

that crowns - the - hun - ter's toil,

S

A

T

B

B.C.

- the - hun ter's toil, that crowns - the - hun - ter's toil how

that crowns - the - hunt - ter's toil, how

that crowns - the - hun - ter's toil, how

how

Vemos un ejemplo subrayado por un salto emblemático (la altiva quinta) y tesitura muy exigida.

En otro caso, un verbo (“spoil”) prevalece sobre otro (“dares”).

EJEMPLO 100 G. F. Haendel, The Triumph of Time and Truth

También tiene incidencia el uso de los tiempos gramaticales:

d 1. Condicional

EJEMPLO 101 G. F. Haendel, The Triumph of Time and Truth

Vemos que el condicional “if “está en una altura que podríamos llamar... arriesgada, dubitativa.

d 2. Imperativo

EJEMPLO 102 G. F. Haendel, The Triumph of Time and Truth

El verbo imperativo está en una nota aguda y en el primer armónico del acorde, que se encuentra en posición fundamental y no en primera inversión, a diferencia de cómo empiezan numerosos recitativos. Es interesante como una nota aguda (ej. 101) puede ser interpretada, en una instancia, como duda, y en el ejemplo 102 como afirmación categórica. Esto podría relativizar nuestra búsqueda de equivalencias, pero, por el contrario muestra que una interpretación intensa debe poder postular justificación para cada nota, y en cada caso.

a) Exclamación

EJEMPLO 103 G. F. Haendel, The Triumph of Time and Truth

The image shows a musical score for four vocal parts: Soprano, Alto, Tenore, and Basso. Each part has a long, sustained note followed by a melodic phrase. The lyrics are "Oh, - - - how great the glo -". Below the vocal parts is a keyboard accompaniment consisting of two staves (treble and bass clef) with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Se trata de una nota larga que implica un diminuendo de estupor; este regulador está sugerido por el ritmo complementario que ofrece la orquesta, el cual perdería presencia de no activarse.

En el siguiente caso encontramos un adverbio (“where”) con función exclamativa, apareciendo en una nota aguda y breve.

EJEMPLO 104 G. F. Haendel, The Choice of Hercules

The image shows a musical score for two parts: Hercules and Continuo. The Hercules part is a single melodic line with the lyrics "where shall I go, where?". The Continuo part is a single bass line with a few notes corresponding to the vocal line.

b) el uso expresivo de la **repetición**: es muy atractivo y tiene valor cuasi onomatopéyico. No es casual que aparezca a menudo en obras de Purcell, ya que, por una parte, los ingleses heredaron los repetitivos “Fa la la” de los italianos, y por otra podría vincularse con la tendencia al ‘tartamudeo’ en su habla.

EJEMPLO 105 H. Purcell, King Arthur

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Continuo

S

A

T

B

B.C.

No joys are a-bove the plea-sures of love, no, no, no, no, no, no

No joys are a-bove the plea-sures of love, no, no, no, no, no, no

No joys are a-bove the plea-sures of love, no, no, no, no, no, no

No joys are a-bove the plea-sures of love, no, no, no, no, no, no

No joys are a-bove the plea-sures of love, no, no, no, no, no, no

No joys are a-bove the plea-sures, the plea-sures, the plea-sures of love, no, no, no, no, no, no

No joys are a-bove the plea-sures, the plea-sures, the plea-sures of love, no, no, no, no, no, no

No joys are a-bove the plea-sures, the plea-sures, the plea-sures of love, no, no, no, no, no, no

No joys are a-bove the plea-sures, the plea-sures, the plea-sures of love, no, no, no, no, no, no

No joys are a-bove the plea-sures, the plea-sures, the plea-sures of love, no, no, no, no, no, no

Y en forma aún más contundente:

EJEMPLO 106 G. F. Haendel, The Triumph of Time and Truth



Beauty

no, - no more - his power-a - vail - ing, power-a - vail - ing, to de -

Continuo

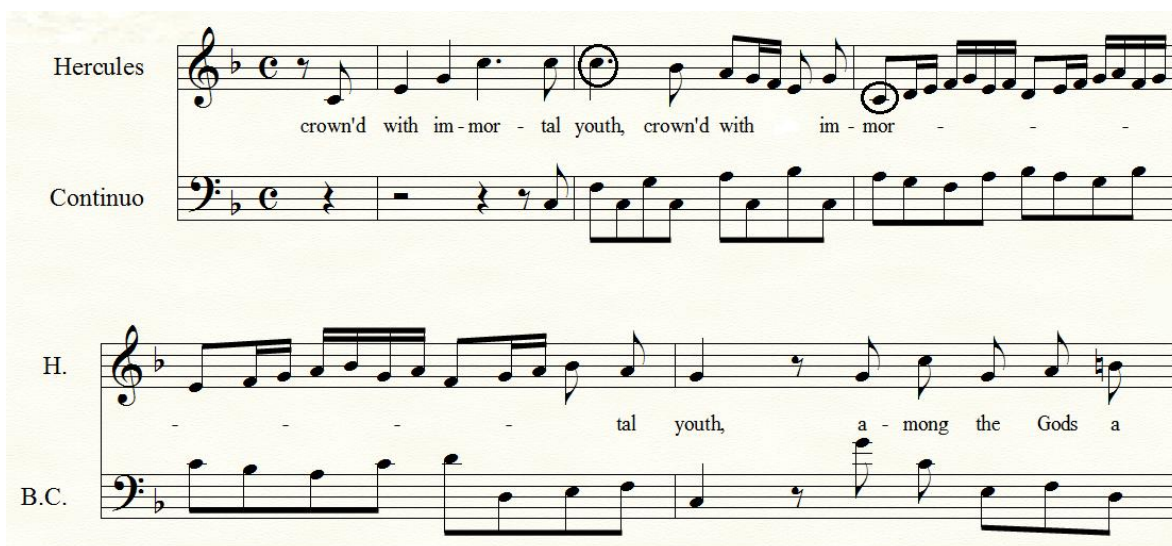
B

stroy, de - stroy, to de - stroy, - de - stroy - life's sov - 'reign good.

B.C.

El siguiente ejemplo es muy interesante semánticamente, ya que alterna nota aguda-monosilábica con nota grave-melismática:

EJEMPLO 107 G. F. Haendel, The Choice of Hercules



Hercules

crown'd with im - mor - tal youth, crown'd with im - mor -

Continuo

H.

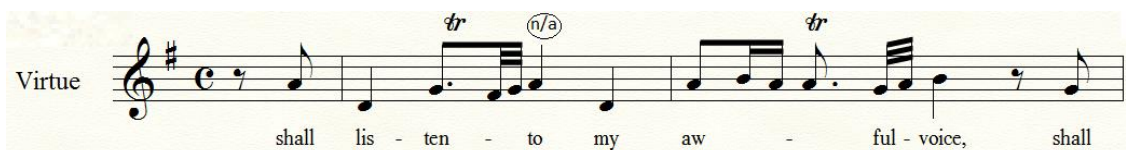
- - - - - tal youth, a - mong the Gods a

B.C.

c) Conectivas

Es importante destacar que el análisis gramatical nos ayuda a evitar acentos en partículas secundarias (preposiciones, artículos, conjunciones):

EJEMPLO 108 G. F. Haendel, The Choice of Hercules



Acá la preposición “to“, a pesar de la progresión ascendente, no debería llevar acento.

Y esto coincide con la sutileza que se puede dar a la ejecución de los trinos, evitando acentuar la nota de llegada.

Hay un elocuente ejemplo de conectiva en el Magnificat de Vivaldi, donde sugerimos un acento negativo (o por sustracción, ver Ej. 6), en la maravillosa nota “in”. Podríamos llamarlo **antiaccento** y su realización más eficaz consiste en un súbito piano, cuya imprevisibilidad adquiere contundencia análoga a un acento, utilizando la sustracción en vez de la adición.

EJEMPLO 109

h) También es interesante señalar que los **diferentes idiomas** tienen reglas de acentuación textual específicas. El inglés presenta muchos monosílabos, el francés acentos agudos, el italiano y latín (y también el castellano) acentos graves, y el alemán la presencia de muchos vocablos compuestos, lo que añade dificultad pero a la vez resulta una guía para nuestras elecciones.

TEMA 11

La clave del melisma

La música vocal del barroco, tan contaminada por el floreciente lenguaje instrumental, tiene más presencia melismática que silábica. Esto convierte al melisma en una herramienta indispensable para una rica interpretación basada en sutilezas dinámicas¹.

Acerca del tema puntual que nos ocupa, la acéntica, encontramos:

a) Es lógico acentuar la primera nota del melisma, aquella que sí tiene una sílaba propia:

EJEMPLO 110 G. F. Haendel, The Triumph of Time and Truth

Alto

Whom wi - - - sest mor - tals will a - dore

Continuo

Es necesario evitar acentuar las restantes notas climáticas, y menos aún la nota de llegada (fin del melisma), puesto que un inoportuno acento en dicha nota destruiría la lógica configuración de la palabra. Lo vemos con mayor claridad cuando reaparece el mismo motivo:

EJEMPLO 111 G. F. Haendel, The Triumph of Time and Truth

Alto

whom mor - - - - -

Continuo

A

tals will a - dore, whom

B.C.

Un recurso análogo consiste en prolongar, más que acentuar, sutilmente la primera nota:

¹ Siminovich y De Caso, op. cit., cap. 4.

EJEMPLO 112 G. F. Haendel, The Triumph of Time and Truth

Time

In the star - ry

Continuo

b) Sugerimos un **recorrido dinámico curvilíneo**, que evita los acentos dentro del melisma, incluso cuando la presencia de un trino pareciere sugerir un acento.

EJEMPLO 113 G. F. Haendel, The Triumph of Time and Truth

Alto

Whom wi - sest mor - tals will a - dore,

Continuo

c) Es conveniente frasear cuidadosamente largos melismas; también aquellos que por tratarse de una progresión parecieran implicar acentos en cada compás, tentación en la que suelen caer, desprevénidamente, los instrumentistas.

EJEMPLO 114 G. F. Haendel, The Triumph of Time and Truth

Deceit

bid thee sail,

Continuo

Y, asimismo, deberíamos tener gran cautela de no acentuar cada grupo isócrono:

EJEMPLO 115 G. F. Haendel, The Triumph of Time and Truth

Pleasure

pel - ling, like clouds, stor-my winds them im-

P.

pel ling,

Acá encontramos ambas posibilidades: mientras el diseño obsesivo de las cuerdas en compás 13 sugiere acentos frecuentes, la cascada de semicorcheas en la parte solística de los compases 15 a 17 gana en eficacia con curvas sin aristas.

d) El sutil fraseo interno del melisma puede seguir ciertos **esquemas** bastante previsibles. En el caso de 8 notas, encontramos 5 de disminuyendo y 3 de crescendo:

EJEMPLO 116 G. F. Haendel, The Triumph of Time and Truth

Pleasure

shades, wraps it_ quite - in - shades of - woe; pen-sive

Continuo

Siempre en estos casos la quinta nota es igual a la primera o pertenece al mismo acorde; es decir, no refuerza información, mientras que el sucesivo levare de tres notas sí lo hace. Por ello hay que evitar acentuar dicha quinta nota. También es importante, cuando se adopta este fraseo, sustituir los previsibles acentos al inicio de cada célula de ocho notas, por reguladores; una interpretación de los melismas, como acabamos de sugerir, que privilegie las curvas y no las aristas será la más elegante y la más clara, sintácticamente, ya que reservará el acento sólo para la nota inicial del melisma, la que sí cuenta con una sílaba propia.

Más enjundioso es el caso de melismas muy elaborados, donde los reguladores internos provienen de la intervállica:

EJEMPLO 117 G. F. Haendel, The Triumph of Time and Truth

Example 117 shows a musical score for 'Counsel' and 'Continuo'. The Counsel part is in treble clef, 3/4 time, with a key signature of one flat. It features a melisma on the word 'smi' (from 'smiting') with two 'n/a' annotations above it. The Continuo part is in bass clef, 3/4 time, with a key signature of one flat, providing a rhythmic accompaniment.

Recordemos que proponemos evitar, dentro del melisma, los acentos, que son como aristas, y sustituirlos por gráciles curvas. Hay, claro está, casos donde es difícil decidir la división interna:

EJEMPLO 118 G. F. Haendel, The Triumph of Time and Truth

Example 118 shows a musical score for 'Counsel', 'Continuo', 'C.', and 'B.C.'. The Counsel part is in treble clef, common time, with a key signature of one flat. It features a melisma on the words 'fai - ling' with an 'n/a' annotation above it. The Continuo part is in bass clef, common time, with a key signature of one flat, providing a rhythmic accompaniment. The C. part is in treble clef, common time, with a key signature of one flat. It features a melisma on the word 'umph' with an 'n/a' annotation above it. The B.C. part is in bass clef, common time, with a key signature of one flat, providing a rhythmic accompaniment.

¿Debemos agrupar 5 + 3... o 7 + 1?

Otro ejemplo:

EJEMPLO 119 F. A. Urió, Te Deum

NA NA

Soprano 1
ta

Soprano 2
te Pro-phe-ta-rum, te Pro-phe-ta-rum, te Pro-phe-ta-rum, Pro-phe

Alto
te Pro-phe-ta-rum, te Pro-phe-ta-rum, te Pro-phe-ta-rum, Pro-phe

Tenore
te Pro-phe-ta-rum, te Pro-phe-ta-rum, te Pro-phe-ta-rum, Pro-phe

Basso
te Pro-phe-ta-rum, te Pro-phe-ta-rum, te Pro-phe-ta

Continuo
te Pro-phe-ta-rum, te Pro-phe-ta-rum, te Pro-phe-ta

e) Es importante tener en consideración la **oposición homofonía-polifonía**.

En la trama homofónica los acentos suelen ser bastante previsibles y, por eso mismo, requieren una selección sutilmente algebraica, mientras que en un contexto polifónico los acentos se alternan en las diferentes voces e implican un menor desafío detectivesco.

EJEMPLO 120 G. F. Haendel, The Choice of Hercules

Soprano
and claim, and claim thy na - tive skies, claim thy na - tive

Alto
and claim, and claim thy na - tive skies, claim thy

Tenore
and claim, and claim thy na - tive skies, claim thy na - tive skies, -

Basso
and claim, and claim thy na - tive skies,

Continuo

S
skies, - - - thy na - tive skies,

A
na - tive skies, - - - thy na - tive skies, claim thy na - tive

T
- - - thy na - tive skies, claim thy

B
claim thy na - tive skies,

B.C.

TEMA 12

Adornos

Los adornos, considerados “gemas” en el discurso barroco, nos invitan a un enfoque sofisticado y primoroso.

a) Trino como acento

Hemos visto (Tema 2, g) que los trinos equivalen, a menudo, a acentos. Siendo su presencia muy frecuente, sirven tanto como elementos de puntuación cuanto como cimas

b) Tirata pre acento. La tirata (escala hacia una culminación) contiene la amenaza, el anuncio y vaticinio del acento, y por ello su fuerte determinación gana si se ejecuta en portato o detaché, evitando el cómodo uso del legato, que atraería acento sólo en la primera nota de la ligadura.

EJEMPLO 121 G. F. Haendel, The Triumph of Time and Truth



Luego de concentrarnos en una especie de catálogo-léxico a partir, principalmente, de dos obras haendelianas, con el objetivo de delinear una Teoría General de los Acentos, expandiremos la mirada en tiempo y espacio.

SEGUNDA PARTE

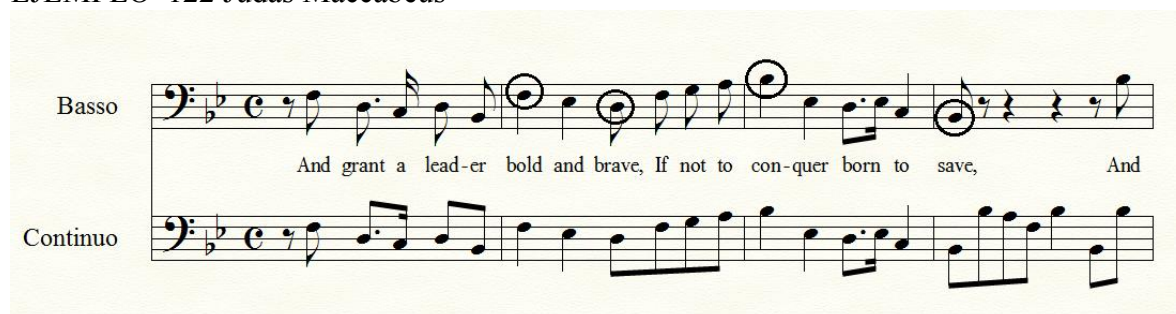
RECORRIDO PANORÁMICO DE LOS ACENTOS EN EL PERÍODO CONSIDERADO

En esta Segunda Parte abarcaremos un más amplio recorrido de obras del barroco y algunas posteriores, buscando confirmaciones y excepciones a la catalogación presentada anteriormente.

TEMA 13

Ejemplos en otras obras de Haendel

EJEMPLO 122 Judas Maccabeus




Example 122 is a musical score for the opera Judas Maccabeus. It features two staves: Basso and Continuo. The Basso staff is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The Continuo staff is also in bass clef with the same key signature and time signature. The lyrics for the Basso part are: "And grant a lead-er bold and brave, If not to con-quer born to save, And". The Continuo part provides a harmonic accompaniment with various chords and intervals.

Es éste un ejemplo de enunciación muy completa (dos adjetivos y dos verbos), que nos sugiere acentuación enfática (esquema I, II, III, V).

En cambio encontramos acentos que podríamos llamar ‘sarabándicos’, en primer y/o segundo tiempo de un compás ternario:

EJEMPLO 123 Judas Maccabeus



Example 123 is a musical score for the opera Judas Maccabeus. It features two staves: Simon and Continuo. The Simon staff is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The Continuo staff is also in bass clef with the same key signature and time signature. The lyrics for the Simon part are: "With pi - ous hearts, and brave as pi - ous,". The Continuo part provides a harmonic accompaniment with various chords and intervals.

Acotemos que es muy raro que la contigüidad suceda en el repertorio vocal, donde, generalmente, los acentos textuales en un compás ternario ocurren en el primer tiempo. Y en cambio sí podemos encontrarlo en obras sólo instrumentales.

EJEMPLO 124 Suite en re para clave.

Sarabande.

En este ejemplo notamos acentos en i, ii; esto es debido a la textura abigarrada de esos acordes, ya que los segundos tiempos, de textura idéntica a los primeros, no respetan el consabido rebote en disminuyendo cuando encontramos acordes repetidos.

Es en la música instrumental donde podemos encontrar ejemplos de levares muy prolongados.

EJEMPLO 125 Giulio Cesare

Oboe I.II. / Violino I.II.

En el siguiente caso instrumental anida otro levare largo, oculto tras una aparente llegada, que no es tal, ya que el primer apoyo consistente es en el tiempo iii (y no en i), debido al inesperado retardo 4-3 con Do natural, lo que potencia la fuerza expresiva.

EJEMPLO 126 Allemande, Suite en re

Allemande.

Volvamos a la literatura coral; la textura de ‘cori battenti’ implica acentos distribuidos estereofónicamente.

EJEMPLO 127 Israel en Egipto

The musical score for Example 127, 'Israel en Egipto', is written for eight vocal parts and a continuo. The time signature is 3/4. The score is divided into two systems of four parts each. The vocal parts are Soprano 1, Alto 1, Tenore 1, Basso 1, Soprano 2, Alto 2, Tenore 2, and Basso 2. The continuo part is at the bottom. The lyrics are: 'fire min-gled with the hail, fire min-gled with the hail, rain; fire min-gled with the hail, fire min-gled with the'. The texture is 'cori battenti', with accents distributed across the different vocal parts.

Y, en la misma obra encontramos un final orquestal donde cada acorde es un acento, retratando con este recurso los golpes que matan a los primogénitos egipcios.

EJEMPLO 128 Israel en Egipto



TEMA 14

Ejemplos en obras de J. S. Bach

Naturalmente, en el más complejo compositor del barroco encontramos los casos más elaborados y apasionantes. Empecemos por el **Oratorio de Pascua**.

Señalemos que no es influyente el hecho de que se trate, en su mayoría, de material “contrafacto”, ya que lo que analizaremos es la distribución acéntica específica de dicho oratorio.

EJEMPLO 129

Soprano
Kommt, ei - let und lau - fet, kommt, ei

Alto
Kommt, ei - let, und lau - fet, kommt, ei -

Tenore
Kommt, ei - let und lau - fet, kommt,

Basso
Kommt, ei - let und lau - fet, kommt,

Continuo

Este es un ejemplo de agrupación cada dos compases, en forma desfasada: Alto vs. Soprano, Tenor y Bajo). En cambio, en el siguiente ejemplo la tesitura no concuerda con la acentuación, que debería encontrarse, por tesitura, en el compás 203 y no en el 204, primando entonces el énfasis textual.

EJEMPLO 130, compás 202

Soprano
fet, ihr flüch - ti - gen Fü - ße er - rei - chet die Hö - le, die

Alto
lau - fet, - ihr - flüch - ti - gen Fü - ße er - rei - chet die Hö - le, die

Tenore
flüch - ti - gen - Fü - ße er - rei - chet die Hö - le, die

Basso
flüch - ti - gen Fü - ße er - rei - chet die Hö - le, die

Continuo

Lo mismo ocurre aquí:

EJEMPLO 131

Podríamos, ingeniosamente, considerar idiomático el diseño ‘tirolés’ de la melodía de Soprano para evitar acento en el Sol agudo de “flüchtigen”.

Un ejemplo más dilemático:

EJEMPLO 132

Nos muestra la presencia de acento principal y secundario en la lengua alemana, debido a los vocablos compuestos que mencionábamos en el Tema 10.

Veamos otro caso, en el cual el uso expresivo de una preposición (“durch”: a través) es un detalle llamativo, ya que se trataría de una intencional excepción a cuanto hemos sugerido respecto de las partículas conectivas.

EJEMPLO 133

Tenore

8 nur ein Schlum - - - mer, Je - su

Continuo

T

8 durch dein Schweiß tuch sein.

B.C.

En otro ejemplo podemos ver el énfasis reiterativo de la interjección “Ach”, apelando a intervallos dramáticos.

EJEMPLO 134

Soprano

Ach! Ach! Könnst' es

Alto

Ach! Ach!

Continuo

La lengua alemana nos sugiere apoyo elocuente del melisma en el núcleo de la palabra .

EJEMPLO 135

Basso

Wir sind er - freut,

Continuo

Incluso con eventual doble acento en el caso de una palabra compuesta:
EJEMPLO 136

Basso

sinnt auf Freu - den - lie - der; denn un - ser Hei - land le - bet wie - der.

Continuo

Tomemos ahora el **Oratorio de Navidad:**

Cantata 1

Encontramos, appena iniciada la obra, un brillante acento en tiempo ii, como una suerte de rebote luminoso.

EJEMPLO 137

Soprano

jauch - zet,

Alto

jauch - zet,

Tenore

jauch - zet,

Basso

jauch - zet,

Continuo

Ahora veremos un interesante ejemplo de acentuación en cada compás (o sea I, II, III, IV).

EJEMPLO 138

Example 138 shows a musical score for five parts: Soprano, Alto, Tenore, Basso, and Continuo. The music is in 3/8 time and has a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "jauch - zet, froh - lok - ket, auf, prei - set die Ta - ge, rüh". The Soprano part has a circled note on the first beat of each measure. The Alto part has a circled note on the first beat of each measure. The Tenore part has a circled note on the first beat of each measure. The Basso part has a circled note on the first beat of each measure. The Continuo part has a circled note on the first beat of each measure.

Si se comparara esta versión con la de la cantata original (“Tönet ihr Pauken”) encontraríamos un interesante contraste; en dicha cantata los acentos lógicos serían II y IV.

En el siguiente ejemplo podríamos rastrear un caso que puede recordar la minuciosidad renacentista, por sus atisbos polirrítmicos, ejemplo en el cual, para destacar los inicios temáticos, descartaríamos los restantes acentos naturales en II, III y IV, para no ocultar la trama polifónica.

EJEMPLO 139

Example 139 shows a musical score for five parts: Soprano, Alto, Tenore, Basso, and Continuo. The music is in 3/8 time and has a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "tan! Las - set das Za - gen, ver - ban-net die Kla - ge, Las - set das". The Soprano part has a circled note on the first beat of each measure. The Alto part has a circled note on the first beat of each measure. The Tenore part has a circled note on the first beat of each measure. The Basso part has a circled note on the first beat of each measure. The Continuo part has a circled note on the first beat of each measure. There are also trills (tr) and accents (n/a) marked in the score.

Análogamente:

EJEMPLO 140

Soprano

Die - net ___ dem ___

Alto

Die - net ___ dem Höch - sten mit

Tenore

n/a Die - net ___ dem Höch - sten mit herr - li - chen Chö ___

Basso

Die - net ___ dem Höch - sten mit herr - li - chen

Continuo

El comienzo del aria “Bereite” es un claro ejemplo del esquema I, II, IV.

EJEMPLO 141

Alto

Be - rei - te dich, Zi - on, mit zärt - li - chen Trie - ben, den

Continuo

Una buena precaución, en otro caso de la misma aria, sería no acentuar la segunda apoyatura más que la primera.

EJEMPLO 142

Alto

be - rei - te dich, Zi - on,

Continuo

Tropezamos luego, en otra aria, con otra disyuntiva: ¿elegir "Erden" o "Pracht"?

EJEMPLO 143

Basso

Continuo

ach - test du der Er - den Pracht, - der Er - den Pracht;

Como este par de palabras aparece varias veces, puedo ir alternando mis elecciones. Y en el compás 36 encontramos un ejemplo clarificador, en el cual el acento coincide con un trino, adorno que a menudo tiene la connotación de destacar o subrayar.

EJEMPLO 144

Basso

Continuo

lieb - ster Hei - land, o wie we - nig

El uso de las síncopas suele potenciar la fuerza de los adjetivos comparativos.

EJEMPLO 145

Basso

Continuo

ach - test du der Er - den Pracht - , lieb - ster Hei - land, gro - ßer Herr, o

Cantata 3

En ciertos casos un inicio polifónico nos invita a distribuir los acentos en forma asimétrica. El tema del Tenor parece sugerir acentos en I, II y IV (¿o sólo en IV... o sólo en III?):

EJEMPLO 146

Tenore

Continuo

Herr - scher des Him - mels, er - hö - re__ das Lal - len, er - hö -

La parte de Soprano implicaría acento en I, III y IV.

EJEMPLO 147

Soprano

Continuo

Laß dir die mat - tet__ Ge - sän - ge__ ge - fal - - -

Y el Alto en II y V.

EJEMPLO 148

Alto

Continuo

Wenn dich ein Zi - on mit Psal - men er - hölt -

Más adelante, la Soprano parece pedir acentos en III y V.

EJEMPLO 149

Soprano

Continuo

wenn wir dir it - zo die Ehr - furcht er - wei__

Y el Alto en II y III.

EJEMPLO 150

Alto

weil uns - re Wohl - fahrt be - fe -

Continuo

Como vemos, hemos encontrado una vasta variedad de distribuciones de acentos en este número coral.

Vayamos ahora a un pasaje donde es la altura la variable que sugiere los acentos. La nota más aguda (Mi) aparece primero en el compás 1, "Volk "(pueblo) y, luego, en el compás 5, "Hirten" (grey). Ambas palabras son muy significativas y, en este caso, equivalentes.

EJEMPLO 151

Basso

Er hat sein Volk ge - tröst', er hat sein I - sra - el er -

Continuo

B

löst, die Hülff aus Zi - on her - ge - sen - det und un - ser Leid ge - en - det. Seht, Hir - ten,

B.C.

Cantata 5

Presentamos ahora un caso especial: la palabra "Ehre" (Gloria) aparece primero como plástica síncopa, que podríamos interpretar como anhelo, y luego, en cambio, en el inicio tético del compás 20, como, diríamos, la 'gloria establecida'.

EJEMPLO 152

Soprano
Eh - re sei dir, Gott, Eh - re sei dir, Gott, Eh-re sei dir Gott, ge - sun-gen,

Alto
Eh - re sei dir, Gott, Eh-re sei dir Gott, ge - sun - gen,

Tenore
Eh - re sei dir, Gott, Eh-re sei dir Gott, ge - sun-gen ,

Basso
Eh - re sei dir, Gott, Eh - re sei dir, Gott, Eh-re sei dir, Gott, ge - sun - gen,

Continuo

Un Enunciado Reiterativo puede presentar disyuntivas muy interesantes: ¿qué elegir: “WO”, “IST”, “KÖ” o “JU”...?

EJEMPLO 153

Soprano
Wo, wo, wo ist der neu-ge-bor-ne Kö-nig der Jü-den, wo

Alto
Wo. wo, wo, wo, wo ist der neu-ge-bor-ne Kö-nig der

Tenore
Wo, wo, wo, wo, wo ist der neu-ge-bor-ne Kö-nig der

Basso
Wo, wo, wo, wo, wo ist der neu-ge-bor-ne Kö-nig der

Continuo

Como ya hemos visto, las palabras compuestas ofrecen dilemas acénticos; podemos acá basar nuestra decisión en los intervalos involucrados:

EJEMPLO 154

Soprano: Wir ha-ben sei-nen Stern ge-se-hen im Mor-gen-lan-de,
 Alto: Wir ha-ben sei-nen Stern ge-se-hen im Mor-gen-lan-de, Im Mor-gen-
 Tenore: sei-nen Stern ge-se-hen im Mor-gen-lan-de, wir ha-ben sei-nen Stern ge-
 Basso: se-hen im Mor-gen-lan-de, wir ha-ben sei-nen-Ster ge-se-hen im
 Continuo:

Cuando un texto se repite, tenemos diversas variantes posibles:

EJEMPLO 125 Compás 25

Basso: Er-leucht auch mei-ne fin-stre Sin-nen, er-
 Continuo:
 B: leucht - auch mei-ne fin-stre Sin-nen, er
 B.C.:

El compás 26 no requiere acento en “meine”, pero sí cuando esta palabra reaparece en el compás 30, debido a la síncopa.

Podemos encontrar acentos en posiciones corridas, quizás intencionalmente, en los compases 39, 42 y 47:

EJEMPLO 156

er - leucht auch mei - ne fin - stre Sin-nen, er-leuch - te mein Her - ze durch der Strah

Veamos ahora, en el compás 77, un melisma fascinante y sinuoso, donde deberíamos evitar la interrupción de los acentos. Estos se presentan a tropel luego (c. 82 y 83) y requieren mucho cuidado. La palabra “allen” (todos) está muy bien musicalizada, ya que es abarcadora:

EJEMPLO 157

in al - len mei - nen Wer - ken sein;

En el siguiente fragmento la alternancia de acentos entre S y T produce un efecto atractivo.

EJEMPLO 158

Soprano
er - schei - nen wenn, ach, — wenn wird die Zeit er -

Tenore
8 der Sei - nen, wenn, ach, wann kömmt der Trost

Continuo

S
schei - nen, wenn, ach, wenn wird die Zeit, —

T
8 , der Trost der Sei - nen, ach, — wenn kömmt der Trost der

B.C.

S
— die Zeit er - schei - nen, ach, — wenn, ach, wenn wird

T
8 Sei - nen, wenn, ach, — wenn, ach, wenn kömmt der

B.C.

Y sobre la importante palabra “Jesu” encontramos un efecto ‘Yodel’, quizás gracias a la instalación de dos armónicos (quinta y octava) producida por la aureola de dicho nombre.

EJEMPLO 159

Soprano

Tenore

Continuo

Je - - - su, ach so

Je - su, ach so komm

Cantata 6

La frase inicial del coro muestra una rutilante acumulación de tensión: el acento principal ocurre en IV, por tratarse de un verbo, presentar semicorcheas continuas y una disonancia no preparada:

EJEMPLO 160

Tenore

Continuo

Herr, wenn die stol - zen Fein - de schnau

En la previa introducción instrumental la tendencia sería acentuar cada compás:

EJEMPLO 161

Archí senza continuo

Tutti

En el ejemplo sucesivo privilegiamos acentos en II y III, tratándose de sustantivos:

EJEMPLO 162

Alto

nach dei - ner Macht - und Hül - fe sehn - , nach

Basso

nach dei - ner Macht und Hül - fe sehn - , nach dei - ner

Continuo

nach dei - ner Macht und Hül - fe sehn - , nach dei - ner

Presentamos aquí un caso difícil, diríamos “poliédrico”.

EJEMPLO 163

Soprano

Nur ein Wink von sei - nen Hän - den stürzt - ohn - mäch - ter Men - schen

Continuo

Nur ein Wink von sei - nen Hän - den stürzt - ohn - mäch - ter Men - schen

Seguidamente, una convincente fórmula retórica nos sugiere acentuar sólo en IV:

EJEMPLO 164

Tenore

Nun mögt ihr stol - zen Fein - de schrek - ken; was könnt ihr

Continuo

Nun mögt ihr stol - zen Fein - de schrek - ken; was könnt ihr

Veamos un caso de barra binaria “corrida”:

EJEMPLO 165



Ejemplos en otras obras de Bach:

El tema del primer Kyrie de la Misa en si menor es un caso típico de posible enfoque ‘dualista’.

Un instrumentista dotado de una detallista capacidad de análisis lo enfocaría así, como si se tratara de una partita para violín solo, en la cual poder postular dos voces que se alternan.

EJEMPLO 166

Señalemos que, como en otras ocasiones (pero no en todas) , las ligaduras originales propuestas por Bach simplifican la elección.

Y, en cambio, el fraseo coral, determinado por el texto, sugiere sólo:

EJEMPLO 167

La necesidad de homologar ambas visiones se hace más evidente cuando, inmediatamente, los bajos del coro están duplicados por la línea del continuo; es deseable, entonces, proponer uniformidad de enfoque.

En otra de obras más elaboradas de Bach, la Pasión según San Juan, encontramos análogas dudas, siempre respecto del dilema fraseo instrumental vs. fraseo vocal. El comienzo del coro en el penúltimo número nos sugeriría acentos en I, II, III y IV.

EJEMPLO 168

Example 168 is a musical score for a chorale from the Passion according to St. John. It features five staves: Soprano, Alto, Tenore, Basso, and Continuo. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 3/4. The lyrics are: "Ruht wohl, ruht wohl, ihr hei-li-gen Ge-bei-ne, die". The Soprano part begins with a half note, followed by a quarter note, then a half note, and continues with a series of eighth and sixteenth notes. The Alto part begins with a half note, followed by a quarter note, then a half note, and continues with a series of eighth and sixteenth notes. The Tenore part begins with a half note, followed by a quarter note, then a half note, and continues with a series of eighth and sixteenth notes. The Basso part begins with a half note, followed by a quarter note, then a half note, and continues with a series of eighth and sixteenth notes. The Continuo part begins with a half note, followed by a quarter note, then a half note, and continues with a series of eighth and sixteenth notes.

Pero el ritornello inicial, a cargo de la orquesta, nos puede ayudar a decidir, **retrospectivamente**, una acentuación más sutil: I, II, IV, esquema que hemos ya postulado como el más atrayente:

EJEMPLO 169

Example 169 is a musical score for a ritornello from the Passion according to St. John. It features two staves: Fl. Trav. I-II/Ob. I-II/Violino I and Continuo. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 3/4. The Fl. Trav. I-II/Ob. I-II/Violino I part begins with a half note, followed by a quarter note, then a half note, and continues with a series of eighth and sixteenth notes. The Continuo part begins with a half note, followed by a quarter note, then a half note, and continues with a series of eighth and sixteenth notes.

Un número casi onomatopéyico, percusivo, es el de la turba “Weg, weg”:

EJEMPLO 170

The image shows a musical score for a vocal ensemble and continuo. The first system includes Soprano, Alto, Tenore, Basso, and Continuo staves. The second system includes Soprano (S), Alto (A), Tenore (T), Basso (B), and Continuo (B.C.) staves. The lyrics are in German, featuring the words 'weg', 'kreu', 'zi-ge', 'ihn', 'mit', 'dem', and 'weg'.

First System:

- Soprano:** Weg, weg mit dem, weg, weg, weg, weg mit dem, weg, weg, weg, mit dem weg,
- Alto:** Weg, weg mit dem, weg, weg, weg, weg mit dem, weg, weg, weg, weg mit dem, mit dem weg,
- Tenore:** Weg, weg mit dem, weg, weg, weg, weg, weg, weg mit dem, weg, weg mit dem, mit dem weg,
- Basso:** Weg, weg mit dem, weg, weg, weg, weg mit dem, mit dem weg, weg, weg mit dem,
- Continuo:** (Instrumental accompaniment)

Second System:

- S:** weg, kreu - - - zi-ge ihn, weg weg mit dem, mit dem weg, weg,
- A:** weg, kreu - - - zi-ge ihn, weg, weg mit dem, mit dem weg,
- T:** weg mit dem weg, weg mit dem, weg, weg, kreu - - - zi-ge
- B:** dem, mit dem weg, weg, kreu - - -
- B.C.:** (Instrumental accompaniment)

En él, las sílabas “WEG” y “KREU” funcionan como obsesión, como clamor, como granizo, es decir, proliferación implacable de apoyos.

Esta apoteosis del acento se asemeja a momentos del aria, crispada y violenta, “Thou shall break” del Messiah de Haendel:

EJEMPLO 171

The image displays a musical score for a Bach Passion according to Matthew. It consists of three systems of staves. The first system includes Violino (Violin), Tenore (Tenor), and Continuo. The second system includes Vln. (Violin), T. (Tenor), and B.C. (Bass Continuo). The third system includes Vln. (Violin), T. (Tenor), and B.C. (Bass Continuo). The lyrics are: "Thou shalt break them, Thou shalt break them with a rod of iron. Thou shalt dash them in pieces like a potter's vessel. Thou shalt dash them in".

Volvamos a Bach, con su Pasión según Mateo. Hay allí otros casos desafiantes, como la magnífica aria de Soprano “Aus Liebe”, de largos melismas, en los cuales el intérprete no debería permitir que las puntas melódicas condicionen su fraseo:

EJEMPLO 172

Soprano

Aus Lie - - - be, aus Lie - be, aus

S

Lie - be will mein Hei - land ster - ben,

Un modo de señalar los riesgos de dichos acentos instintivos sería utilizar la sigla N/A (No Acentuar). En cambio en el coro “Laß ihn kreuzige”, es conveniente abordar melismas tan extendidos -que reflejan la violencia desalmada de la turba- con un forte contundente, como si todo este número fuera un único inmenso acento, o una miríada de acentos.

EJEMPLO 173

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Continuo

S

A

T

B

B.C.

S

A

T

B

B.C.

Laß ihn kreu

Laß ihn

Laß ihn kreu

zi - gen, laß ihn

zi - gen

zi - gen, laß ihn kreu

zi - gen

gen, laß ihn kreu

zi - gen!

kreu

zi - gen!

laß ihn kreu

zi - gen!

zi - gen!

Un caso interesante que podríamos catalogar como enumeración (ver ej. 15) es el que encontramos analizando el Preludio en fa menor del Clave bien temperado, volumen II:

EJEMPLO 174



Y esto refuerza nuestra hipótesis: el repertorio instrumental puede encararse, provechosamente, con las herramientas del lenguaje vocal.

TEMA 15

Otros autores

Abordemos ahora música posterior al período barroco; empecemos por Mozart. En su famosa Sinfonía 40 encontramos varios casos interesantes:

EJEMPLO 175

The image displays a musical score for Mozart's Violin Concerto No. 1, organized into three systems. The first system features Violini I, Violini II, Viole, and Violoncelli Contrabbassi. The second system includes Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The third system also includes Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The score is in G major and 3/4 time. The first movement is marked 'p' and 'Div.'. The second movement is marked 'p' and 'Unis.'. The third movement is marked 'p' and 'Unis.'.

En este ejemplo de Mozart, una agrupación acéntica atractiva sería aquella que crease unidades mayores, evitando acentuar cada barra original (ver ej. 14). El tercer movimiento es la apoteosis de la Hemiola (ver Tema 9). En este caso, superposición tenaz de compases de 3/4 y 3/2, entre las cuerdas agudas y las graves.

EJEMPLO 176

The image displays a musical score for Example 176, consisting of three systems of staves. The first system includes Violini I, Violini II, Viola, and Violoncelli/Contrabbassi. The second system includes Violini I, Violini II, Viola, and Violoncelli. The third system includes Violini I, Violini II, Viola, and Violoncelli. The score is written in 3/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The first system begins with a forte (f) dynamic marking. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, with some notes marked with a sharp sign (#).

Si extendemos nuestra mirada hacia otros compositores aparecen estas mismas variantes:

EJEMPLO 177

Soprano

Alto

Tenore

Basso

pp Re - qui - em ae -

pp Re - qui - em ae -

pp Re - qui - em ae -

pp Re - qui - em ae -

pp *sf*

S ter - nam do - na e - is, Do - mi - ne,

A ter - nam do - na e - is, Do - mi - ne,

T ter - nam do - na e - is, Do - mi - ne,

B ter - nam do - na e - is, Do - mi - ne,

pp

S *pp* et lux per - pe - tu - a lu - ce - at e - is.

A *pp* et lux per - pe - tu - a lu - ce - at e - is.

T *pp* et lux per - pe - tu - a lu - ce - at e - is.

B *pp* et lux per - pe - tu - a lu - ce - at e - is.

cresc. *pp*

Se trata del Requiem en do menor de Cherubini (1760-1842). La acentuación previsible en las frases corales (apoyando siempre el tercer compás coral de cada frase) está elegantemente compensada por los puentes en la parte de violoncello (c.1 a 6, 11, 16).

Tomemos otro Requiem, el de Jommelli (1714-74). Un primer ejemplo nos muestra la agrupación dilatada, preferentemente cada dos compases.

EJEMPLO 178

Alto

Pi - e - Je - su Je - su Do - mi - ne

Continuo

A

do - na - e - is e - is re - qui - em da e - is

B.C.

Detailed description: This musical score example shows four staves. The top staff is for Alto (treble clef, B-flat key signature, common time). It contains the lyrics 'Pi - e - Je - su Je - su Do - mi - ne'. The second staff is for Continuo (bass clef, B-flat key signature, common time). The third staff is for A (treble clef, B-flat key signature, common time). It contains the lyrics 'do - na - e - is e - is re - qui - em da e - is'. The bottom staff is for B.C. (bass clef, B-flat key signature, common time). Circled notes in the Alto and A parts indicate specific accents or groupings.

Otro caso de estructuración cada dos compases, típica de los pasajes ternarios, se encuentra en el siguiente ejemplo:

EJEMPLO 179

Soprano

Ho - san - na ho - san - na in ex - cel - sis ho

Continuo

Detailed description: This musical score example shows two staves. The top staff is for Soprano (treble clef, B-flat key signature, 3/8 time). It contains the lyrics 'Ho - san - na ho - san - na in ex - cel - sis ho'. The bottom staff is for Continuo (bass clef, B-flat key signature, 3/8 time). Circled notes in the Soprano part indicate specific accents or groupings.

En esta obra aparece una frase aparentemente insólita, en la cual los saltos parecen contradecir la acentuación que sugerirían los agudos, creemos que con el sentido de la simiente desparramada por doquier en la tierra.

EJEMPLO 180

Alto

et se - mi - ni et se - mi - ni se -

Continuo

et se - mi - ni et se - mi - ni se -

Ahora encaremos la obra de un compositor fuertemente influenciado por el lenguaje del barroco, como lo fue Felix Mendelssohn (1809-47), cuya devoción por Bach y Haendel es bien conocida. El enfoque que hemos propuesto (Tema 11) para el tratamiento del melisma nos puede ayudar a cincelar el siguiente pasaje:

EJEMPLO 181 F. Mendelssohn, Sinfonía N°2

The image displays a musical score for a choral setting, likely a Mass, in a minor key (one flat) and common time. The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Soprano, Alto, Tenore, Basso, and Continuo. The Soprano part features a prominent melisma on the word "Ewigkeit". The lyrics for the first system are: "tes! Ihm sei Eh - re in E - wig-keit, sei Eh - re in E - - -". The second system includes staves for Soprano (S), Alto (A), Tenore (T), Basso (B), and Continuo (B.C.). The lyrics for the second system are: "wig - keit, Eh-re in E - - - wig - keit, ihm sei Eh - re in Ihm sei Eh - re in E - wig-keit, sei Eh-re in E - wig - keit, ihm sei Ihm sei Eh - re in E - wig-keit, sei Eh - re in E". The Continuo part provides a harmonic foundation with a steady bass line.

Si entendemos que el prolongado melisma de soprano sobre la primera sílaba de “Ewigkeit” simboliza la eternidad, lograremos frasearlo con elegancia, sin aristas ni acentos internos, y esto a su vez permitirá escuchar claramente los recursos contrapuntísticos de las restantes voces.

TEMA 16

Comparaciones Endógenas

Es interesante comparar fragmentos musicales que aparezcan en forma casi idéntica, pero con textos diferentes, en especial cuando se trata de obras de un mismo compositor. El caso de Haendel es muy prolífico al respecto, ya que este compositor frecuentemente reciclaba su material musical.

La instancia más lineal se produce cuando la música es estrófica, o sea que tiene, simplemente, dos textos sucesivos:

EJEMPLO 182 G. F. Haendel, Brockes Passion

The image displays two systems of musical notation for G. F. Haendel's Brockes Passion. The first system includes parts for Soprano, Alto, Tenore, Basso, and Continuo. The lyrics for the first system are: "Kom - met, ihr ver - worf - nen Sün - der, To - des - kin - der, To - des - Mich vom Stri cke mei - ner Sün den zu ent bin den, zu des - ent". The second system includes parts for Soprano (S), Alto (A), Tenore (T), Basso (B), and Continuo (B.C.). The lyrics for the second system are: "kin - der, seht, hier - stirbt - - das - Le - ben, seht, hier bin den, wird mein Gott, ge bun den, wird mein kin - der, - seht, - hier - stirbt - , hier stirbt das Le - ben, seht, hier bin den, wird mein Gott, mein Gott ge bun den, wird mein kin - der, seht, hier stirbt - , hier stirbt das Le - ben, seht, hier bin den, wird mein Gott, mein Gott ge bun den, wird mein".

Bach copió diligentemente, para estudio, esta obra de Haendel que él admiraba. Las diferentes funciones gramaticales, ya desde la primera nota, indican sutiles variantes acénticas, según adoptemos una u otra estrofa.

Veamos ahora analogías y discrepancias, cuando el autor, Haendel, toma una obra vocal y utiliza el mismo material musical para otra de sus obras vocales:

EJEMPLO 183 Parnasso in festa

Handel's 'Parnasso in festa' is a vocal work in G major, 12/8 time. The score for the first system shows five parts: Soprano, Alto, Tenore, Basso, and Continuo. The vocal parts have the following lyrics: 'Ac-cor-riam sen-za di-mo-ra lie-tie pro-ntia fe-steg-giar,'. The Continuo part provides a harmonic foundation with a bass line of eighth and sixteenth notes.

Comparémoslo con

EJEMPLO 184 The Triumph of Time and Truth

Handel's 'The Triumph of Time and Truth' is a vocal work in G major, 12/8 time. The score for the first system shows five parts: Soprano, Alto, Tenore, Basso, and Continuo. The vocal parts have the following lyrics: 'Lo! we all at-tend on Flo-ra, To a-dorn this joy-ful place, - a-dorn'. The Continuo part provides a harmonic foundation with a bass line of eighth and sixteenth notes.

Veamos otro par: el siguiente caso,

EJEMPLO 185 Dixit Dominus

Soprano

et in sac - cu - la sac - cu - lo - rum, a - men, a

comparado con

EJEMPLO 186 Deborah

Soprano

Ja - cob, Ja - cob a - rise, as - sert thy God, And scorn, _____

La diferencia acéntica es evidente, debido a que los textos son diversos, e invita a una lectura sutilmente diversa. Acotemos que en los tres casos la diferencia aparece en la primera nota del motivo.

Finalmente, veamos dos momentos de la misa en si menor de Bach:

EJEMPLO 187 Gratias

Basso

Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi
pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am,

EJEMPLO 188 Dona Nobis

Basso

Do - na no - bis pa - cem, pa - cem,
pa - cem, do - na no - bis,

Y podemos agregar, incluso, el coro de la cantata 29 del mismo Bach:

EJEMPLO 189 Cantata 29

Basso

Wir dan - ken dir, Gott, wir dan - ken dir

und ver - kün - di - gan dei - ne Wun - der,

Es muy interesante verificar con estos ejemplos bachianos cómo la acentuación puede variar según el “text underlay” (es decir la distribución del texto). Esto permitiría una doble lectura, cuando abordemos en el Tema 19 la relación entre la acéntica vocal y la acéntica instrumental. Por una parte, nos estaría demostrando que una misma frase musical alberga diversas variantes acénticas, argumento que podría disculpar la inmediatez no analítica con la cual los instrumentistas suelen abordar sus obras, como decíamos previamente por no contar con el soporte del texto y también, elemento no menor, porque las orquestas suelen abordar el repertorio sinfónico coral con pocos ensayos y, por ende, menor detallismo que los coros. Pero, por otra parte, podríamos postular que, cuando sí hay texto, éste debería determinar, prevalentemente, la elección y distribución de los acentos. Retomaremos esta apasionante controversia en los temas siguientes.

TEMA 17

Préstamos Exógenos

La costumbre barroca de tomar material ya existente (propio o ajeno: recordemos el caso de Bach respecto de obras de Marcello o Vivaldi) refuerza una de nuestras hipótesis principales: los instrumentistas deberían intentar confrontarse con el texto, para lograr interpretaciones más consistentes.

Francesco Urió (1631-1719) compuso un *Te Deum* que inspiró muchos momentos del *Dettinger Te Deum* de Haendel. Comparemos el uso de los acentos, que nos resulta más natural, ora en el caso de Urió, ora en el de Haendel.

EJEMPLO 190 Urió

Soprano 1: re - - - gna, re - gna, re - gna cae
 Soprano 2: re
 Alto: re
 Tenore: re - - - gna, re - gna cae
 Basso: re
 Continuo:

Más discreta y económica resulta la solución de Haendel:

EJEMPLO 191

Soprano 1: to all, to all, to all be - lie - vers, to all be - lie - vers, to
 Soprano 2: to all
 Alto: to all, to all be - lie - vers, to all to all,
 Tenore: to all to all be - lie - vers, be - lie - vers, to
 Basso: to all
 Continuo:

TEMA 18

Diferentes versiones de un mismo texto

Los compositores barrocos trabajaban en base a conocidos textos sacros. Así, muchos de ellos hicieron una versión musical del “Magnificat”. Confrontemos aquí el tratamiento de dos compositores venecianos coetáneos, Vivaldi y Albinoni.

Magnificat

En este primer número Albinoni adopta ritmos solemnes y macizos, en homofonía, e ilustra el concepto “anima” (alma) con una nota aguda. La homofonía destaca los acentos tónicos de las palabras, con el esquema retórico de desplazamiento (“maGNificat maGNificat Anima anima mea DOminum”).

EJEMPLO 192

Soprano
Ma-gni-fi - cat, ma - gni - fi - cat a - ni - ma me - a, a - ni - ma - me - a - Do - mi - num,

Alto
Ma-gni-fi - cat, ma - gni - fi - cat a - ni - ma me - a a - ni - ma me - a Do - mi - num,

Tenore
Ma-gni-fi - cat, ma - gni - fi - cat a - ni - ma me - a a - ni - ma me - a Do - mi - num,

Basso
Ma-gni-fi - cat, ma - gni - fi - cat a - ni - ma me - a a - ni - ma - me - a Do - mi - num,

Continuo

S
ma - gni - fi - cat a - ni - ma me - a Do - mi - num, a - ni - ma me - a Do - mi - num.

A
ma - gni - fi - cat a - ni - ma me - a Do - mi - num, a - ni - ma me - a Do - mi - num.

T
ma - gni - fi - cat a - ni - ma me - a Do - mi - num, a - ni - ma me - a Do - mi - num.

B
ma - gni - fi - cat a - ni - ma me - a Do - mi - num, a - ni - ma - me - a Do - mi - num.

B.C.

Vivaldi, en cambio, desenvuelve un amplísimo melisma sobre la palabra principal de veneración, “Dominum”; podríamos decir que acá el acento central está sustituido por un diseño dilatado y de muy rica armonía, como sugiriendo “... el Señor abarca todas las tonalidades...”

EJEMPLO 193

The image shows a musical score for a vocal ensemble and continuo. The top system includes five staves: Soprano, Alto, Tenore, Basso, and Continuo. The bottom system includes five staves: Soprano (S), Alto (A), Tenore (T), Basso (B), and Continuo (B.C.). The lyrics are: 'Ma - gni - fi - cat a - ni - ma me - a Do - mi - num, ma - gni - fi - cat a - ni - ma'. The music is in G major (one sharp) and common time (C). The Soprano part has a fermata on the first measure. The Alto, Tenore, and Basso parts have a fermata on the second measure. The Continuo part has a fermata on the third measure. The bottom system shows the continuation of the piece, with the Soprano part having a fermata on the first measure and the other parts having a fermata on the second measure.

Et exultavit

Albinoni emplea un arpeggio, a la manera de una fanfarria. Como suele ocurrir con los arpeggios, la articulación staccato parece implicar acento en cada nota del acorde, pero la propuesta es apoyar enfáticamente sólo los acentos tónicos del texto.

EJEMPLO 194

Basso
 Et ex - ul - ta - vit, et ex - ul - ta - vit spi - ri - tus
 Continuo
 B
 me - us, et ex - ul - ta - vi, et ex - ul - ta - vit spi - ri - tus me - us in
 B.C.

Vivaldi, en cambio, ilustra con un brillante melisma, la palabra nuclear de este pasaje: “salutari”. Incluye en el mismo, cosa no frecuente, varios saltos, como genuflexiones de adoración; los saltos incuban acentos de direccionalidad, que suavizaríamos en nuestra interpretación, por habitar el interior de tan elaborado melisma.

EJEMPLO 195

Soprano
 Et ex - ul - ta - vit — spi - ri - tus me - us in De - o sa - lu -
 Continuo
 S
 ta - - - - - ri,
 B.C.

Quia respexit

Albinoni subraya la conjunción “quia” con un salto insólito de séptima descendente, como rebote del acento.

EJEMPLO 196

Alto

Qui - a re - spe - xit hu - mi - li - ta - tem,

Continuo

Y la preposición “enim” queda enfatizada con un salto aún más categórico: de octava.

EJEMPLO 197

Alto

ec - ce e - nim ex hoc be

Continuo

Vivaldi se detiene sobre la palabra más conmovedora, “humilitatem”, con un retardo 4-3 que implica un cálido acento. Son interesantes las alturas de “ecce” y “hoc”, como crestas dentro de una onda sinuosa.

EJEMPLO 198

Alto

Qui - a re - spe - xit hu - mi - li - ta - tem an - ci - lae su - ae:

Continuo

A

ec - ce e - nim ex hoc be - a - tam, be - a - tam me di - cent

B.C.

Omnes

EJEMPLO 199 Albinoni

Example 200 is a musical score for a five-part setting. The parts are Soprano, Alto, Tenore, Basso, and Continuo. The time signature is 3/4. The key signature has one flat (B-flat). The lyrics are "o - mnes, o - mnes, o - mnes, o - mnes, o - mnes, o - mnes,". The Soprano part starts with a whole note, followed by a half note, and then a quarter note. The Alto part starts with a whole note, followed by a half note, and then a quarter note. The Tenore part starts with a whole note, followed by a half note, and then a quarter note. The Basso part starts with a whole note, followed by a half note, and then a quarter note. The Continuo part starts with a whole note, followed by a half note, and then a quarter note.

EJEMPLO 200 Vivaldi

Example 201 is a musical score for a five-part setting. The parts are Soprano, Alto, Tenore, Basso, and Continuo. The time signature is common time (C). The key signature has one flat (B-flat). The lyrics are "om - nes, om - nes ge - ne - ra - ti - o - nes." The Soprano part starts with a whole note, followed by a half note, and then a quarter note. The Alto part starts with a whole note, followed by a half note, and then a quarter note. The Tenore part starts with a whole note, followed by a half note, and then a quarter note. The Basso part starts with a whole note, followed by a half note, and then a quarter note. The Continuo part starts with a whole note, followed by a half note, and then a quarter note.

Acá ambos músicos coinciden: son enfáticamente silábicos, a diferencia de las cataratas melismáticas de la versión de J. S. Bach. En los dos casos la textura coral es obsesiva, de frenética repetición, lo que requiere una acentuación incesante.

Quia fecit

En Albinoni se destaca “magna”, palabra elocuente: “grandes cosas”:

EJEMPLO 201

Alto

Continuo

A

B.C.

qui - a fe - cit mi - hi ma - - - gna,

qui - a

N/A

Deberíamos evitar la tentación de acentuar ambas notas agudas pero la existencia contigua de esos dos puntos climáticos contiene en forma implícita la magnificencia descripta por el texto.

Vivaldi, en cambio, privilegia la palabra “nomen“. El melisma comienza sobre el acorde de dominante (Fa), como un pedal triunfante y termina en el mismo acorde, como si esos dos compases fueran un único enfático acento observado con la dilatación generosa de un microscopio.

EJEMPLO 202

Tenor

Continuo

T

B.C.

Qui-a fe - cit mi - hi ma - gna qui po - tens est, et san - ctum

no-men, et san - ctum no - - - - - men,

Esta diversidad de enfoque podría, probablemente, derivarse de dos visiones teológicas diferentes, hipótesis que merecería tratamiento extendido a otros fragmentos de estas obras.

Et misericordia

En este texto encontramos la paradoja de recursos opuestos que podríamos considerar dos caras de una misma moneda, ambos de importante valencia armónica, pero de sustancial diferencia de articulación. En Albinoni la misericordia está retratada por un elemento ya usado exitosamente, entre otros, por Kuhnau y Buxtehude, el vibrato de arco, bajo la forma de nota repetida, diseño que invita a acentuar cada cambio armónico.

EJEMPLO 203

The image displays a musical score for Example 203, featuring eight staves. The top four staves are labeled 'Violino I', 'Violino II', 'Tenore', and 'Continuo'. The bottom four staves are labeled 'V. I', 'V. II', 'T', and 'B.C.'. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The Tenore staff includes the lyrics 'Et mi-se-ri-cor' and the T staff includes the lyrics 'di-a e jus'. The Continuo staff shows a series of notes with a sharp sign, indicating a change in pitch. The Violino I and II staves show a series of notes with a flat sign, indicating a change in pitch. The V. I and V. II staves show a series of notes with a flat sign, indicating a change in pitch. The T staff shows a series of notes with a flat sign, indicating a change in pitch. The B.C. staff shows a series of notes with a flat sign, indicating a change in pitch.

Vivaldi, por su parte, apela a otra de las formas sofisticadas que suelen sustituir el acento: las desgarradoras messa di voce, manantiales de tensión armónica.

EJEMPLO 204

Soprano
 Alto
 Tenore
 Basso
 Continuo

Et mi - se - ri - cor - di - a e - ius a pro -
 et mi - se - ri - cor - di - a
 ge - ni - es in pro - ge - ni - es,
 et mi - se - ri - cor - di - a
 ge - ni - es in pro - ge - ni - es ti - men - ti - bus
 B.C.

Señalemos que la trama de este magnífico número de Vivaldi requiere un lúcido criterio para distribuir los acentos en textura tan aterciopelada, eludiendo previsibilidad y empalago. Asimismo notemos que en ambos compositores la secuencia ‘generacional’ (“progenie”) está expresada por notas recurrentes, como certeras evidencias.

EJEMPLO 205 Albinoni

Tenore
 Continuo

a - pro - ge - ni - e in pro - ge - ni - es, a - pro - ge - ni - e in pro - ge - ni - es ti - men

EJEMPLO 205 Vivaldi

The image shows a musical score for a five-part setting of the Latin text "Fecit". The staves are labeled Soprano, Alto, Tenore, Basso, and Continuo. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The lyrics are written below each staff. The Soprano part begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note G4. The Alto part begins with a half note G3, followed by a quarter note A3, and then a half note G3. The Tenore part begins with a half note G2, followed by a quarter note A2, and then a half note G2. The Basso part begins with a half note G1, followed by a quarter note A1, and then a half note G1. The Continuo part begins with a half note G1, followed by a quarter note A1, and then a half note G1.

Soprano
e - ius a pro - ge - ni - e in pro - ge - ni - es ti - men —

Alto
a pro - ge - ni - e in pro - ge - ni - es ti men - ti

Tenore
e - ius a pro - ge - ni - e in pro - ge - ni - es

Basso
e - un et mi - se - ri - cor - di - a

Continuo

Fecit

El abordaje de Albinoni es contundente, con profusión de acentos como martillos (“FECit”). El énfasis en “disPERsit” coincide con acentos categóricos: un dibujo punzante en el cual la incisión en la primera semicorchea necesita de pasajes escalares para consumir tanta energía.

EJEMPLO 207

Soprano
Fe - cit, fe - cit, fe - cit po - ten - ti - am, fe - cit, fe - cit, fe - cit po - ten - ti - am, fe - cit,

Alto
Fe - cit, fe - cit, fe - cit po - ten - ti - am, fe - cit, fe - cit, fe - cit po - ten - ti - am, fe - cit,

Tenore
Fe - cit, fe - cit, fe - cit po - ten - ti - am, fe - cit, fe - cit, fe - cit po - ten - ti - am, fe - cit,

Basso
Fe - cit, fe - cit, fe - cit po - ten - ti - am, fe - cit, fe - cit, fe - cit po - ten - ti - am, fe - cit,

Continuo

S
fe - cit, fe - cit po - ten - ti - am in bra - chi - o su - o; di - sper - sit, di - sper - sit,

A
fe - cit, fe - cit po - ten - ti - am in bra - chi - o su - o; di - sper - sit, di

T
fe - cit, fe - cit po - ten - ti - am in bra - chi - o su - o; di - sper - sit, di

B
fe - cit, fe - cit po - ten - ti - am in bra - chi - o su - o; di - sper - sit, di - sper - sit, di - sper

B.C.

En Vivaldi encontramos acentos a modo de latigazos gracias a la función acosadora de las negras y el rol magnético de los puntillos.

EJEMPLO 208

Fe - cit po - ten - ti - am,

Fe - cit po - ten - ti - am,

Fe - cit po - ten - ti - am,

Fe - cit po - ten - ti - am,

Fe - cit po - ten - ti - am,

Deposuit

Albinoni pone acentos tan drásticos que motivan la categórica caída de octava.

EJEMPLO 209

De - po - su - it po - ten - tes, po - ten - tes, po - ten - tes de se - de,

Y su apoyo central va en el poderoso melisma “exalTAvit”.

EJEMPLO 210

les, et ex - al - ta - vit hu - mi - les, et ex - al

Vivaldi también refleja la potencia con caídas de arpeggios, mientras que su acento principal, en la idéntica sílaba TA, es de largo aliento.

EJEMPLO 211

Example 211 shows a musical score for three vocal parts (Soprano, Alto, Tenore Basso) and a Continuo. The music is in 3/4 time and B-flat major. The lyrics are: De - po-su-it po - ten-tes, po - ten-tes de se - de et ex - al - ta - vit hu - mi - les.

Esurientes

Albinoni, luego de una sección delicada y sin aristas, profiere gritos categóricos en “diMiSit”.

EJEMPLO 212

Example 212 shows a musical score for a Tenore and a Continuo. The music is in 3/4 time and B-flat major. The lyrics are: di - mi-sit in - a - nes, di-mi-sit in - a - nes, di-mi-sit in - a - nes.

En cambio, el tratamiento de este texto por parte de Vivaldi es amablemente desconcertante; pareciera que nos encontramos aquí con un fragmento del *style galant*. Esto nos incita a prescindir de acentos, compensados por la suave obsesión rítmica del continuo, como el perenne arrullo suave y mullido de sus bordaduras.

EJEMPLO 213

Soprano 1

Soprano 2

Continuo

S 1

S 2

B.C.

E - su - ri -

en - tes im - ple - vit bo - nis

E - su - ri - en - tes im

Suscepit

Ahora es Albinoni quien dibuja un fragmento delicado, que preferiríamos nutrir con pocos acentos, sólo apoyando tenuemente.

EJEMPLO 214

Alto

Continuo

Su - sce - pit Is - ra - el, pu - er - um su - um,

El escueto abordaje de Vivaldi es, en cambio, de mera textura armónica, pero con una melodía tan neutra que también nos sugiere abstinencia de acentos.

EJEMPLO 215

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Continuo

Su - sce - pit - Is - ra - el pu - e - rum su - um

Sicut locutus

Albinoni recurre a dos elementos ya mencionados para señalar sus acentos: los puntillos y los inicios de melismas.

EJEMPLO 216

Cantus

Continuo

si - cut lo - cu - tus est ad pa - tres nos - tros, ad

C

B.C.

pa - tres no - stros, A - bra - ham, A

Vivaldi retrata la acción verbal con un arpeggio de consecuente acento en la nota aguda, y enuncia el personaje bíblico con un ritmo típico de fanfarria.

EJEMPLO 217

The image shows a musical score for a Gloria. It consists of four staves: Soprano, Alto, Basso, and Continuo. The Soprano staff has the lyrics: "Si-cut lo - cu - tus est-ad-pa-tres no - stros, A - bra-ham et se-mi-ni e-jus in sae ____". The Alto staff has the lyrics: "A - bra-ham et se-mi-ni e-jus in sae". The Basso staff has the lyrics: "A - bra-ham et se-mi-ni e-jus in sae -". The Continuo staff has a rhythmic accompaniment. The music is in C major and 4/4 time.

Gloria

Albinoni subraya las tres ‘personas’ de la divinidad:

EJEMPLO 218

The image displays two systems of musical notation for a vocal ensemble and continuo. The first system, labeled 'Gloria', includes parts for Cantus, Alto, Tenore, Basso, and Continuo. The second system, labeled 'Sancto', includes parts for C, A, T, B, and B.C. (Basso Continuo). The lyrics are in Latin, and the notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Gloria

Cantus: Glo - ri - a Pa - tri, glo - ri - a Fi - li - o

Alto: Glo - ri - a Pa - tri, glo - ri - a Fi - li - o

Tenore: Glo - ri - a Pa - tri, glo - ri - a Fi - li - o

Basso: Glo - ri - a Pa - tri, glo - ri - a Fi - li - o

Continuo: Glo - ri - a Pa - tri, glo - ri - a Fi - li - o

Sancto

C: et Spi - ri - tu - i San - cto, et - Spi

A: et Spi - ri - tu - i San - cto, et - Spi

T: et Spi - ri - tu - i San - cto, et - Spi

B: et Spi - ri - tu - i San - cto, et - Spi

B.C.: et Spi - ri - tu - i San - cto, et - Spi

Mientras, Vivaldi retoma material del comienzo de la obra, sugiere acentos en los “Gloria” modulantes, y reemplaza las aristas profanas por volutas vaporosas en “Sancto”.

EJEMPLO 219

The image displays a musical score for a vocal ensemble and continuo. The first system includes parts for Soprano, Alto, Tenore, Basso, and Continuo. The lyrics for these parts are: "Glo - ri - a pa - tri, glo - ri - a fi - li - o et spi - ri - tu - i san -". The second system includes parts for Soprano (S), Alto (A), Tenore (T), Basso (B), and B.C. (Basso Continuo). The lyrics for these parts are: "cto,".

Sicut erat

En Albinoni el número final es percusivo y de incisión, diríamos, ‘puntillista’.

EJEMPLO 220

The image displays a musical score for a vocal and instrumental ensemble. The score is written in G major (one sharp) and common time (C). It consists of seven staves, each with a vocal or instrumental part and its corresponding lyrics. The parts are: Cantus, Alto, Tenore, Continuo, C, A, and B.C. (Basso Continuo). The lyrics are: "Si - cut, si - cut e - rat in prin - ci - pi - o et ___ nunc, et". The Cantus part begins with a melodic line, while the Alto, Tenore, and Continuo parts provide harmonic support. The C, A, and T parts enter later in the score, each with their own melodic lines. The B.C. part provides a continuous bass line.

Vivaldi aborda esta sección en forma mucho más sutil. Primero encontramos lo que hemos llamado acento negativo en el bello pasaje que culmina en la conectiva, aparentemente inofensiva, “in”, como mostráramos ya anteriormente (ej. 109).

EJEMPLO 221

The image shows a musical score for five parts: Soprano, Alto, Tenore, Basso, and Continuo. The lyrics are: Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et sem - per et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum,.

Luego sigue un fugato un tanto escolástico, en el cual sugerimos optar por acentos en SAEcula saecuLorum o, con menor elegancia, en Amen.

TEMA 19

Fraseo vocal versus fraseo instrumental

Venimos sugiriendo que el desafío mayor en este repertorio es cotejar el fraseo instrumental con el vocal. La situación ideal consiste en analizar exhaustivamente los módulos barrocos, de forma de:

- a) Homogeneizar el fraseo, cuando voces e instrumentos comparten diseños melódicos. Naturalmente debería prevalecer, en cuanto caso sea razonablemente posible, el fraseo vocal, determinado por el texto. Con esta herramienta podemos abordar las obras sinfónico-corales (cantatas, pasiones, etc.) con un criterio unificado.
- b) Extender el fraseo deducido en el punto anterior a las obras sólo instrumentales, como aporte a una interpretación sólida: dichas obras no gozan de la ayuda de un texto iluminador, pero en dicha época, presumiblemente, la *praxis* del fraseo era unívoca, es decir tendencialmente similar para obras instrumentales o vocales. No olvidemos que, a diferencia de períodos posteriores, los músicos del renacimiento y el barroco tocaban, improvisaban, cantaban, componían, indistintamente.

Es importante, al menos, encarar esta búsqueda de homogeneidad cuando voces e instrumentos, si bien no se duplican, se alternan e imitan. Un ejemplo elocuente es el tema del Fecit del Magnificat de J. S. Bach:

EJEMPLO 222

Example 222 shows a musical score for four parts: Tenore, Continuo, T, and B.C. The Tenore part is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). It features a melodic line with lyrics "Fe - cit po - ten". The Continuo part is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a rhythmic accompaniment. The T part is in treble clef with the same key signature and time signature, featuring a melodic line with lyrics "ti - am in brac - chi - o su - o, po - ten - ti - am,". The B.C. part is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a rhythmic accompaniment.

Así lo frasearía un coreuta instruido en el Tema 11 (melismas) y en el 10 (tratamiento del texto):

EJEMPLO 223

Example 223 shows a musical score for four parts: Tenore, Continuo, T, and B.C. The Tenore part is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). It features a melodic line with lyrics "Fe - cit po - ten NA NA NA". The Continuo part is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a rhythmic accompaniment. The T part is in treble clef with the same key signature and time signature, featuring a melodic line with lyrics "ti - am in brac - chi - o su - o, po - ten - ti - am,". The B.C. part is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a rhythmic accompaniment. The score includes melisma markings (F, NA, NA, NA) and phrasing slurs (> and <) to indicate the intended phrasing.

Y así procedería, instintivamente, un violinista, si debiera duplicar la misma línea del tenor:

EJEMPLO 224

The image shows a musical score for four parts: Tenore, Continuo, T, and B.C. The Tenore part is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). It has lyrics 'Fe - cit po - ten'. The Continuo part is in bass clef with the same key signature and time signature. The T part is in treble clef with the same key signature and time signature, and has lyrics 'ti - am in brac - chi-o su-o, po - ten-ti-am,'. The B.C. part is in bass clef with the same key signature and time signature. The score is written on four staves, with the Tenore and T parts having lyrics underneath. The Continuo and B.C. parts are instrumental.

Obviamente, en el muy frecuente caso de duplicaciones, sería coherente unificar ambos criterios, probablemente privilegiando la mirada vocal.

c) Un pequeño truco para conciliar la óptica instrumental con la vocal: en algunos casos es aconsejable proponer el justo medio entre la acéntica vocal y aquella instrumental.

Veamos el siguiente ejemplo:

EJEMPLO 225 Pasión según San Lucas, atribuida a J. S. Bach, c. 166

The image shows a musical score for a cantata by J.S. Bach. It includes staves for Violino I, Violino II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, and Continuo. The lyrics are in German, and the music is in C major, 3/4 time. The lyrics are:
 Soprano: get da-mit, dass er ge-leh - ret hat, ge - leh
 Alto: re-get da-mit, dass er, dass er ge-leh - ret, ge - leh - ret, ge
 Tenore: re-get da-mit, dass er, dass er ge-leh - ret hat, ge - leh - ret, ge
 Basso: re-get da - mit, dass er ge-leh - ret, ge - leh

El violín 1 duplica a las sopranos y la viola a los tenores, como es habitual en este repertorio. Coreutas bien entrenados habrán aprendido a no acentuar la nota inicial del compás 168 (fin del melisma); mientras que los instrumentistas de cuerda tenderán, sin duda, a acentuar dichas notas puntilladas, que interpretarán como culminaciones. Afortunadamente estos acentos ‘no deseados’ por un director minucioso estarán compensados por los acentos ‘sí deseados’ que corresponden a la parte de altos y bajos, así como de sus respectivas duplicaciones (segundo violín y continuos).

Señalemos que homogeneizar ambos enfoques puede también tener análoga validez en el terreno de la articulación. Un ejemplo bastará para mostrar las pequeñas desviaciones o discrepancias que encontramos en este repertorio:

EJEMPLO 226 J. S. Bach, Oratorio de Navidad, Cantata 6.

The image shows a musical score for three parts: Violino, Soprano, and Continuo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The Soprano part has the following lyrics: nach dei - ner Macht und Hül - le schn,.

Pero debemos tener siempre presente que el ideal barroco, a diferencia del romanticismo, no reverencia la homogeneidad; por ejemplo, en un instrumento de viento antiguo las posiciones de las notas cromáticas implican un volumen inferior al de las notas ‘naturales’. Esto produce, en forma muy atractiva, que cada tonalidad tenga color y sabor peculiares. Como suele ocurrir a menudo, pueden sostenerse visiones diversas con igual énfasis, y dirimiríamos esta querella abogando por dos elementos: la coherencia y la minuciosidad.

TEMA 20

Fraseo solo instrumental

Este aspecto es fascinante, ya que, como dijimos, los instrumentistas generalmente carecen del apoyo del texto y, en consecuencia, han desarrollado sus propios estilemas, manierismos, diríamos ‘tics’ para moldear sus interpretaciones. Tomaremos acá un único *corpus* musical: los Concerti Grossi op. 3 y op. 6 de Haendel.

Frecuentemente remitiremos a módulos analizados previamente en la Primera Parte de la tesis, para mostrar cómo del lenguaje vocal se podría derivar coherentemente la mirada instrumental.

a) En primer lugar veremos breves ejemplos:

EJEMPLO 227 (ver Tema 2)

The image shows a musical score for Violino I, Violino II, and Continuo. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/4. The score consists of four measures. In measures 3 and 4, Violino I and Violino II have trills (tr) on the final notes of the phrases. The Continuo part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Estos trinos implican acento y pequeña detención (rubato), como imanes privilegiados dentro de las frases.

En el caso siguiente, los trinos en posición métrica débil pueden ser juguetonas burlas que implican chispeantes acentos, con rubato incluido, ya que en esos tiempos débiles no hay otros instrumentos condicionantes.

EJEMPLO 228

The image shows a musical score for Violino I, Violino II, Viola, and Continuo. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is common time (C). The score consists of four measures. In measures 1 through 4, Violino I and Violino II have trills (tr) on the final notes of the phrases. The Viola and Continuo parts provide a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Veamos ahora un ejemplo de ‘tiers coulée’, donde aparecen dos de estas caídas melódicas de tercera:

EJEMPLO 229 (ver ej. 13)

The image shows a musical score for four instruments: Violino I, Violino II, Viola, and Continuo. The music is in common time (C) and features a 'tiers coulée' (third-coupled) melodic pattern. The Violino I part has two circled trills (tr) on the first and third measures. The Viola part has a trill (tr) on the second measure. The Continuo part has a trill (tr) on the first measure. The Violino II part has a trill (tr) on the second measure. The Viola part has a trill (tr) on the second measure. The Continuo part has a trill (tr) on the first measure.

El dilema que hemos presentado respecto de las hemiolas nos haría inclinar por la solución propuesta en el ej. 80.

EJEMPLO 230

The image displays two systems of musical notation for a string and woodwind ensemble. The first system includes parts for Oboe I - II, Violino I, Violino II, Viola, and Continuo. The second system includes parts for Ob. I - II, Vln. I, Vln. II, Vla., and B.C. The music is written in 3/2 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first system shows the initial measures, with the Oboe and Violino I playing a melodic line, Violino II providing harmonic support, and the Viola and Continuo parts resting. The second system continues the piece, with the Oboe and Violino I playing a sustained note, Violino II and Vla. playing a rhythmic pattern, and the B.C. (Bassoon/Contrabass) playing a melodic line.

EJEMPLO 231

The image displays a musical score for Example 232, consisting of two systems of staves. The first system includes a Solo part (top) and a Continuo part (bottom). The Solo part features a melodic line with a long note in the first measure, followed by a series of eighth notes. The Continuo part provides a rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern. The second system includes a vocal line (S) and a basso continuo line (B.C.). The vocal line starts with a half note, followed by a series of eighth notes. The B.C. line continues the rhythmic accompaniment, with a bracketed section labeled (3/2) indicating a triplet. The score is written in 3/4 time and includes various musical notations such as clefs, key signatures, and accidentals.

En ambos casos es casi imposible postular un acento en ii, quedando, en cambio, claros acentos en i y iii. En cambio, el siguiente ejemplo podría ser más ambiguo y conectarse con el ej. 78.

EJEMPLO 232

The image shows a musical score for a piece titled 'tirata'. The score is written in 3/4 time and consists of six staves. The first four staves are for a string ensemble (Violins I, Violins II, Violas, and Cellos/Double Basses). The fifth staff is for the Continuo, indicated by the label 'Continuo' to its left. The sixth staff is for the Bass. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The Continuo part includes a triplet of eighth notes marked with a '3/2' time signature change.

La realización brillante de la ‘tirata’, con golpes de arco sueltos, sin la cómoda ayuda de ligadura alguna (ver ej. 121), permite reemplazar eficazmente acentos por reguladores en el siguiente caso:

EJEMPLO 233

The image displays two systems of musical notation. The first system includes staves for Violino I/Oboe I, Violino II/Oboe II, Viola, and Continuo. The second system includes staves for Vln. I, Vln. II, Vla., and B.C. The notation features various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings like accents (>) and hairpins. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C).

En cuanto al tratamiento de las Síncopas, tenemos un ejemplo que favorece una de las hipótesis presentadas en el ej. 74.

EJEMPLO 234

The image shows a musical score for Violino II and Oboe II. The notation is in common time (C) with a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some notes circled to highlight specific rhythmic patterns or syncopations.

Claro está que un caso como el siguiente, tratándose de apoyaturas descendentes, haría prevalecer el acento en tiempo fuerte:

EJEMPLO 235

Violino I

Violino II

Viola

Continuo

This musical score shows four staves for Violino I, Violino II, Viola, and Continuo. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A notable feature is a long, sustained note in the Viola part, which is described in the text as a 'levare muy dilatado' (very delayed release).

Hay instancias de levares muy dilatados; puede tratarse de notas repetidas que preparan acento (ver ej. 125)

EJEMPLO 236

Violini

Viola

Continuo

Vln.

Vla.

Vc.

This musical score shows six staves for Violini, Viola, Continuo, Vln., Vla., and Vc. The key signature has one sharp (F-sharp) and the time signature is common time (C). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A notable feature is a long, sustained note in the Vln. part, which is described in the text as a 'levare muy dilatado' (very delayed release).

EJEMPLO 237

Veamos una fórmula más sofisticada que requiere una mayor reflexión (ver ej. 265):

EJEMPLO 238

Aquí conviene abordar la cabeza temática con una alternancia de acentos: dos, inmediatos, como en el ejemplo del *Cuarto Brandeburgués* (ver Tercera Parte, ej. 265), con golpes de arco, aparentemente insólitos, pero eficaces, y una larga secuencia de curvas sinuosas.

El caso de los melismas (ver Tema 11) es el más interesante para el enfoque instrumental, ya que, careciendo de texto, debemos determinar cuáles notas podrían ser, desde una óptica vocal, consideradas melismáticas. Una vez establecida la pulsación, los valores inferiores corresponderían a dicha categoría. Así, en el ejemplo siguiente las semicorcheas serían melismáticas:

EJEMPLO 239 (ver ej. 27)

The image displays two systems of musical notation for a string ensemble. The first system includes Violino I, Violino II, Viola, and Continuo. The second system includes Vln. I, Vln. II, Vla., and B.C. (Bass Continuo). The music is written in a minor key, indicated by a single flat in the key signature. The time signature is common time (C). The notation shows various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The Viola and Continuo parts feature a steady eighth-note accompaniment. The Violino I part has a more complex, melodic line with sixteenth-note runs. The Vln. II part has a more active, melodic line with eighth-note patterns. The Vla. and B.C. parts provide a steady eighth-note accompaniment.

En cambio, las notas repetidas implican sutil acento en cada cambio armónico.

EJEMPLO 240

The image displays a musical score for a string ensemble, consisting of two systems of staves. The first system includes Violino I, Violino II, Viola, and Continuo. The second system includes Vln. I, Vln. II, Vla., and B.C. (Bass Continuo). The music is written in a minor key (one flat) and 4/4 time. The Violino I and Vln. I parts feature prominent expressive leaps, while the other instruments provide a steady, rhythmic accompaniment. The Continuo part is written in a lower register, and the B.C. part is written in a higher register.

Los saltos expresivos (ver ej. 65) son muy elocuentes en la trama instrumental, sugieren acentos y parecen... ¡hablarnos!

EJEMPLO 241

The image displays two systems of musical notation for a string ensemble. The first system includes Violino I, Violino II, Viola, and Continuo. The second system includes Vln. I, Vln. II, Vla., and B.C. The music is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The first system is divided into a 'Solo' section for Violino I and a 'Tutti' section. In the 'Solo' section, Violino I plays a melody while the other instruments provide harmonic support. In the 'Tutti' section, all instruments play together. A specific musical phrase in the Violino I part is circled, highlighting a 'rebote' (bounce) technique. The Continuo part features a complex rhythmic pattern, and the B.C. part provides a steady bass line.

Los ejemplos de rebote (analizados en los ej. 9 a 12) pueden ser:

-Rebote de descarga final

EJEMPLO 242

The image displays two systems of musical notation for a string ensemble. The first system includes Violino I, Violino II, Viola, and Continuo. The second system includes Vln. I, Vln. II, Vla., and B.C. The music is in 3/4 time and the key of D major (two sharps). The Violino I part features a melodic line with a trill in the first measure and a long note in the second. The Violino II part has a simple harmonic accompaniment. The Viola and Continuo parts provide a steady bass line. The Vln. I part has a more complex melodic line with a trill and a long note. The Vln. II part has a simple harmonic accompaniment. The Vla. part has a simple harmonic accompaniment. The B.C. part has a simple harmonic accompaniment.

-Efecto 'Yodel'

EJEMPLO 243



Ya hemos visto que la articulación es una herramienta más útil en el arsenal instrumental que en el vocal. Los instrumentos suplen la no existencia de categorías verbales con microscópicas diferencias de articulación, graduando unión y separación entre las notas sutilmente. Recordar el diseño ya mencionado de Kuijken.

La proclamada cesura antes de un acento (ver ej. 61) está justificada y amplificada en el siguiente ejemplo por la sutil mini-espera antes de lo que podríamos llamar acento tímbrico.

EJEMPLO 244

The image displays a musical score for Example 245, consisting of two systems of staves. The first system includes staves for Oboe e Violino 1, Oboe e Violino 2, Viola I, Viola II, and Continuo. The second system includes staves for Ob. 1, Ob. 2, Vla. I, Vla. II, and B.C. (Bass Continuo). The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The first system shows a melodic line in the Oboe and Violins, with a trill (tr) marked in the first staff. The Viola and Continuo parts provide harmonic support. The second system shows a more complex texture with rapid sixteenth-note passages in the Oboes and Viola, and a steady bass line in the Continuo. The text "Senza Violino." appears above the first two staves of the first system, indicating that the violin parts are not to be played. The text "(1)" appears below the Continuo staff in the second system, indicating a first ending or a specific measure.

Las agrupaciones armónicas tensión-distensión, vistas en el ej. 32, son muy frecuentes en la vida instrumental, moldeando cadencias y progresiones; evitan la tentación de acentuar excesivamente, al utilizar energéticos reguladores.

EJEMPLO 245

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello I

Violoncello II

Continuo

Finalmente, digamos que las barras de compás pueden presentarse ‘corridas’, sugiriendo así los acentos:

EJEMPLO 246

Violino I

Violino II

Y, en los casos de compases ternarios, agrupando cada dos (ver ej. 89), en este caso si superamos la tentación de acentuar los muy dinámicos trinos.

EJEMPLO 247

The image displays two systems of musical notation for a string and woodwind ensemble. The first system includes Oboe 1, Oboe 2, Violino I, Violino II, and Continuo. The second system includes Ob. 1, Ob. 2, Vln. I, Vln. II, and B.C. (Bass Continuo). The music is written in 3/8 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first system shows the initial measures with various rhythmic patterns and trills (tr) marked above the notes. The second system continues the sequence with more complex rhythmic figures and sustained notes.

b) Abordamos ahora ejercicios acénticos más largos, dentro de esta óptica meramente instrumental, buscando un mapa de acentos variado y rico pero sin excentricidades. Empecemos por el caso de levares prolongados (ver ej. 125):

EJEMPLO 248

The image displays a musical score for a string ensemble, consisting of two systems of staves. The first system includes Violino I, Violino II, Viola, and Continuo. The second system includes Vln. I, Vln. II, Vla., and B.C. (Bass Continuo). The music is written in common time (C) and features a series of eighth and sixteenth notes, with accents and trills (tr) indicated above certain notes. The staves are connected by a large blue bracket on the left side of each system.

Como segundo ejemplo tomaremos el comienzo del cuarto movimiento del CG op. 6 n° 4. Aquí usaremos el sistema de “barras grandes” (ver ej. 14), para evidenciar los acentos.

EJEMPLO 249

The image displays three systems of musical notation for a string ensemble. The first system includes Violino I, Violino II, Viola, and Continuo. The second system includes Vln. I, Vln. II, Vla., and B.C. The third system includes Vln. I, Vln. II, Vla., and B.C. The notation is in 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The first system shows the initial measures, with Violino I playing a melodic line and the other instruments providing harmonic support. The second system continues the melodic development in Violino I, with Vln. II and B.C. entering. The third system shows further melodic and harmonic progression, with Vln. I and Vln. II playing more active parts.

Veamos, finalmente, un movimiento completo, del Concierto en re:

EJEMPLO 250

The image displays four systems of musical notation, likely from a 17th or 18th-century manuscript, featuring Oboe, Violin, and Continuo/Bassoon parts. The notation is in a single system with multiple staves.

System 1:

- Oboe I - II:** Treble clef, 3/4 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes with rests.
- Violino I:** Treble clef. The melody features triplets of eighth notes and sixteenth notes, with some notes circled.
- Violino II:** Treble clef. The melody is similar to Violino I, featuring triplets and circled notes.
- Continuo:** Bass clef. The bass line consists of eighth and sixteenth notes with rests.

System 2:

- Ob. I - II:** Treble clef. The melody continues with eighth and sixteenth notes.
- Vln. I:** Treble clef. The melody features triplets and circled notes.
- Vln. II:** Treble clef. The melody continues with triplets and circled notes.
- V. B.C.:** Bass clef. The bass line consists of eighth and sixteenth notes with rests.

System 3:

- Ob. I - II:** Treble clef. The melody continues with eighth and sixteenth notes.
- Vln. I:** Treble clef. The melody features triplets and circled notes.
- Vln. II:** Treble clef. The melody continues with triplets and circled notes.
- B.C.:** Bass clef. The bass line consists of eighth and sixteenth notes with rests.

System 4:

- Ob. I - II:** Treble clef. The melody continues with eighth and sixteenth notes.
- Vln. I:** Treble clef. The melody features triplets and circled notes.
- Vln. II:** Treble clef. The melody continues with triplets and circled notes.
- B.C.:** Bass clef. The bass line consists of eighth and sixteenth notes with rests.

The image displays three systems of musical notation for a string quartet (Ob. I - II, Vln. I, Vln. II, B.C.). The notation is in 3/4 time, indicated by the '3' over the '4' in the time signature. The first system shows the initial measures, with triplets and slurs. The second system continues the piece, also featuring triplets and slurs. The third system is marked 'Adagio' and shows a final section with triplets and a fermata. The notation is in 3/4 time, indicated by the '3' over the '4' in the time signature.

Finalmente, mencionemos algún caso extremo, que pareciera estar en neta contradicción con la acéntica de las obras vocales. Retomemos un caso ya mencionado en el ej. 124:

EJEMPLO 251



Mientras en las obras vocales sería inusual y bizarro un acento en ii, tiempo débil que correspondería a una sílaba átona, o sea a un rebote post acento, acá el acento está implicado por la maciza textura en esos tiempos ii.

TEMA 21

La música vocal “sin texto”

Nos referimos acá, en realidad, a aquellos fragmentos corales que tienen poco texto. Este subconjunto de la música vocal resulta, entonces, música casi instrumental. Al no depender de prosodia y gramática presenta perfiles típicos de la escritura instrumental: abstracción, osadía académica y enjundia contrapuntística.

Un ejemplo, que analizaremos con mayor detalle en la Tercera Parte de este trabajo, es el colosal Amen final del Messiah, con páginas enteras sobre la vocal A.

Otro ejemplo, de menor densidad contrapuntística pero de gran efecto, es el siguiente:

EJEMPLO 252 G. F. Haendel, Dixit Dominus, *Conquasabit*

Soprano 1

Soprano 2

Alto

Tenore

Basso

Continuo

con-quas - sa - bit,

con-quas - sa - bit,

con-quas - sa bit, con-quas - sa bit,

con-quas - sa bit, con-quas - sa bit,

con-quas - sa bit, con-quas - sa bit,

con-quas - sa bit, con-quas - sa bit,

En el mismo se puede distribuir lúcidamente una profusión de acentos.

Y otro, de aun mayor perfil descriptivo, es el famoso coro del Frío del King Arthur de Purcell.

EJEMPLO 253

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Continuo

See, see, we as - sem - ble Thy re - vels to hold,

See, see, we as - sem - ble Thy re - vels to hold,

See, see, we as - sem - ble Thy re - vels to hold,

See, see, we as - sem - ble Thy re - vels to hold,

See, see, we as - sem - ble Thy re - vels to hold,

Volvamos por un momento a J. S. Bach. Tenemos este ejemplo:

EJEMPLO 254 J. S. Bach, Motete Lobet den Herrn, primer coro.

Soprano

Lo < NA > bet den Herrn, al - le, al - le Hei -

Alto

Lo < NA > - bet den Herrn, al

Y, como veremos asimismo en la Tercera Parte:

EJEMPLO 255 J. S. Bach, Magnificat, Gloria

The image shows a musical score for a vocal ensemble and continuo. The top system includes parts for Soprano 1, Soprano 2, Alto, Tenore, Basso, and Continuo. The bottom system includes parts for Soprano 1 (S 1), Soprano 2 (S 2), Alto (A), Tenore (T), Basso (B), and Basso Continuo (B.C.). The key signature is G major (one sharp) and the time signature is common time (C). The lyrics are "Glo - ri - a, glo - ri - a, Pa - tri,". The vocal parts feature trills and triplets. The continuo part is a basso continuo line.

Ambos ejemplos son excelentes desafíos para administrar cuidadosamente los acentos.

Completemos la tríada de compositores alemanes más importantes del barroco con un ejemplo análogo a los anteriores:

EJEMPLO 256 G. P. Telemann, Magnificat

TEMA 22

Recursos instrumentales para reforzar los acentos

Los instrumentos barrocos pueden destacar sus elecciones acénticas, gracias a recursos idiomáticos característicos de cada instrumento.

Aquellos punteados, como clavecín o tiorba, disponen del arpeggio, manera de despliegue enfático para subrayar acentos. Dichos acentos suelen ser seguidos, buscando eficacia y contundencia, por un diminuendo.

El órgano y el clavecín, por sus limitaciones dinámicas, comparten dos estrategias: aumentar o disminuir la textura, y utilizar cesura antes de un acento.

Volviendo al empleo del arpeggio, en la *praxis* actual los músicos filológicos defienden dos partidos contrapuestos: desplegarlo antes del pulso o a partir de él. Una estrategia inteligente utilizaría ambas posibilidades, alternándolas, técnica análoga a la que recomendamos respecto de la ubicación temporal de las cadencias en los recitativos¹.

El violín, la viola da gamba y, en menor medida, el cello, pueden agregar dobles cuerdas a la partitura, para realzar sus acentos.

TEMA 23

Situaciones acénticas excepcionales o poco frecuentes

a) Finales pletóricos. Por razones de contundente retórica, podemos encontrar finales con

¹ Siminovich y De Caso, op. cit., cap. 10.

gran cantidad de acentos.

EJEMPLO 257 G. F. Haendel, Israel en Egipto, He Smote

The musical score for Example 257, G. F. Haendel, Israel en Egipto, He Smote, is presented in two systems. The first system includes staves for Violino I, Violino II, Viola, and Continuo. The second system includes staves for Vln. I, Vln. II, Vla., and B.C. The score is written in common time (C) and features a variety of rhythmic patterns and accidentals. A box highlights the final measures of the first system and the beginning of the second system.

Hallamos aquí significativa coherencia, ya que este número, de descriptiva violencia, comienza, incluso con una enunciación con acentos ¡en cada sílaba!

EJEMPLO 258

Soprano: He smote all the first-born of E - gypt, the chief of all their strength, the chief of all their strength, the chief, the

Alto: The chief of all their strength, the chief, the

Basso: He smote all the

Continuo: (Basso continuo line)

b) Acentos caricaturescos. Números con texto a cargo de personajes grotescos (en este ejemplo de Purcell se trata de horrendas Brujas) o violentos (las Turbas de las Pasiones) nos sugieren una exagerada presencia de acentos explícitos.

EJEMPLO 259 Dido y Eneas

Soprano: De - struc - tion's our de - light, De - light our great - est sor - row; E -

Continuo: (Basso continuo line)

S: lis - sa dies to - night, And Car - thage flames to - mor - row!

B.C.: (Basso continuo line)

c) Textos superpuestos. En música, a diferencia de lo que puede ocurrir en obras teatrales, no suele haber textos superpuestos. Pero sí los hay en las Misas Brevis, para disminuir la longitud de la obra. En estos casos conviene destacar la independencia acéntica de cada VOZ.

EJEMPLO 260 F. J. Haydn, Misa Cellensis

Soprano
ter - ti - a di - e se - cun - dum Scri

Alto
et vi - vi - fi - can - tem, qui ex Pa - tre Fi - li

Continuo

d) El acento en la mira. Los **recitativos** suelen estar compuestos con un gran ahorro de recursos; entonces aquí necesitamos una dosificación inteligente de los acentos, ya que primordialmente son ellos los que guiarán la atención del oyente.

Un cuidado similar requieren las **chaconas**, elaboradas sobre un bajo armónico ostinato (dimensión Parménides) junto a desplazamientos melódicos irregulares (dimensión Heráclito).

e) **La mirada microscópica.** El fraseo pormenorizado de los melismas renacentistas implica una visión polirrítmica. El siguiente ejemplo de Palestrina parece agrupar las 8 corcheas en 3+3+2, como es frecuente en música de jazz.

EJEMPLO 261 Misa Brevis, Kyrie

Alto
Ky - rie e - lei - - - - son,

Encontramos una estructura análoga en el tema de este ejemplo de los Concerti Grossi de Haendel:

EJEMPLO 262

Violino I
Oboe I

f) Estilemas que anuncian el clasicismo:

-**El acento 'esencial'.** En algunas obras aparece **un** golpe de percusión de muy concentrada carga semántica; podríamos decir que ese único sonido o acorde es la apoteosis y síntesis

del acento, tanto en su dimensión acústica cuanto en su valencia estructural. Citemos dos obras: la *Sinfonía de la Sorpresa* de Haydn (timbal) y el *Requiem en do* de Cherubini (gong).

EJEMPLO 263 Haydn

The musical score for Example 263 by Haydn is a symphony movement, likely from the *Sinfonía de la Sorpresa*. It is marked *Andante* and begins with a *p* (piano) dynamic. The score is written for a string quartet (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) and woodwinds (Fl., Oboe, Clarinet, Bassoon). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 2/4. The first system shows the initial measures, with the strings playing a rhythmic pattern of eighth notes. The woodwinds enter in the second system. The score concludes with a *ff* (fortissimo) dynamic and a *arco* (arco) marking.

EJEMPLO 264 Cherubini

Allegro maestoso

Trombe in C 1 *ff*

Corni in F 2 *ff*

Tromboni Alto e Tenore 1 *ff*

Trombone Basso 2 *ff*

Violino I - II
Viola I - II

Basso *pp* *Tamtam-Schlug* *ff*

Violoncello Basso *pp*

En ambos casos un solo golpe resume el clímax.

-El acento final. La visión decimonónica exalta la última nota de una obra, apelando al sonido excesivamente ‘sostenuto e vibrato’; vemos incluso, generalmente, elocuente énfasis en la mano izquierda del director, que suele vibrar allí junto a los instrumentos de cuerda. Esta *praxis* es, paradójicamente, opuesta a la concepción sonora del barroco, en la cual el último acorde carece de enjundia retórica y se diluye con elegancia en las volutas de la pequeña cámara de concierto o se propaga gracias a la acústica generosa de la iglesia, sin la intervención laboriosa del ‘vibrato’, efecto llamado, en los antiguos órganos, ‘vox humana’, como contrapuesta a la serenidad angelical y ascética de los bordones. Pero debemos admitir que el barroco contiene el germen de este tipo de finales tan ansiosos de trascendencia, cuando lo sugiere en algunas obras el rulo conclusivo en los majestuosos timbales.

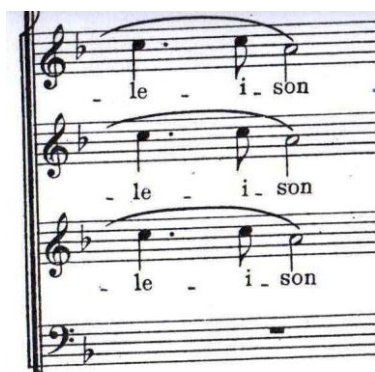
TEMA 24

Después del clasicismo

Para expandir nuestra hipótesis, abordaremos ahora algunos ejemplos breves de los siglos XIX y XX.

A. Requiem de G. Fauré

EJEMPLO A1



Vemos aquí un caso del esquema proporcional (I II IV) que analizamos en el Tema 5.

EJEMPLO A2

pp

Sanc - tus Sanc - tus

pp

Sanc - tus

pp

Sanc - tus

pp

Sanc - tus

Aquí cabe preguntarse si deberíamos pensar este fragmento en 3/4, tal como está escrito... o en 3/2. Observar, para dirimir la cuestión, la parte de cuerdas.

EJEMPLO A3

The image displays two musical staves. The top staff is a vocal line in treble clef, marked *dolce* and *p*. It contains the lyrics "In pa - - ra -" with a long note on "pa" and a half note on "ra". The bottom staff is a string section in bass clef, consisting of four staves. It shows a single note on the first staff, which is a half note, and rests on the other three staves. This illustrates a 3/2 time signature where the vocal line spans two measures.

Respecto de este ejemplo, una agrupación acéntica razonable sería la de unir dos compases, considerando "in para" como levare (ver ej. 89).

B. Te Deum de Z. Kodály

EJEMPLO B

o - mnis ter - ra ve - ne - ra - tur, o - mnis ter - ra ve - ne -

o - mnis ter - ra ve - ne - ra - tur, o - mnis ter - ra ve - ne -

10

3 2 4 4

Observamos acá, en cambio, una estricta observancia de la acentuación natural de las palabras, condimentada simplemente con contratiempos en el tejido orquestal.

C. Gloria de F. Poulenc

EJEMPLO C1

div. ff

div. ff

ff

ff

Encontramos acá, explícitamente, el caso que hemos denominado de barras corridas (ver ej. 87).

Además, la prosodia francesa, con su fuerte tendencia a las palabras agudas, genera lo siguiente:

EJEMPLO C2

Handwritten musical score for Example C2. It consists of four staves. The top two staves are vocal parts with lyrics: "Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o". The bottom two staves are instrumental parts. The score includes dynamic markings: *f* (forte) and *p* (piano). The key signature has one sharp (F#).

En el ejemplo que ponemos a continuación, en cambio, el autor abandona la previa acentuación "alla francesa", errática, sugestiva, vaporosa, para abrazar las incisiones naturales dictadas por el verbo en tiempo imperativo.

EJEMPLO C3

Handwritten musical score for Example C3. It consists of four staves. The top two staves are vocal parts with lyrics: "sus - ci - pe". The bottom two staves are instrumental parts. The score includes dynamic markings: *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The key signature has one sharp (F#).

Finalmente, el cierre de esta obra sugiere, en la escansión anotada por Poulenc, una ambigüedad hemiólica en la parte vocal; todo este fragmento hubiera podido ser pensado sin mayores problemas en 3/2.

EJEMPLO C4

Handwritten musical score for a choir and piano. The score is written on ten staves. The first four staves are for voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and the last six are for piano accompaniment. The lyrics "A - men" are written under the vocal staves. The piano part features complex chordal textures with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The score is marked with "ppp" (pianissimo) and "pp" (piano) dynamics. There are some handwritten corrections and a large "X" mark on the piano part.

Como vemos, los criterios aplicados en los temas previos permiten la expansión de

los mismos a obras más recientes en el tiempo, lo que es razonable considerando las raíces textuales y morfológicas que fecundan dicha producción. De este modo, intentamos demostrar que la **acéntica** es una herramienta interpretativa flexible y amplia. Incluso en la música de mediados del s. XX encontramos interesantes casos a profundizar en el sentido de nuestra propuesta, como los *Canti de prigionia* de Luigi Dallapiccola (1938-41) y *Nonsense*, de Goffredo Petrassi (1952 y 1964).

TERCERA PARTE

TRES OBRAS FUNDAMENTALES

Veremos aquí, con cierto detalle, las tres obras del repertorio sinfónico-coral más frecuentadas: Messiah de Haendel, Magnificat de J.S. Bach y Requiem de Mozart.

TEMA 25

Messiah

Aprovecharemos el análisis de esta obra colosal para valorizar, en forma incluso exagerada y monopólica, la valencia de los acentos textuales. Tomaremos entonces en cuenta, de todas las variables posibles, sólo el texto, como guía acéntica. Este enfoque es, necesariamente, reductor y puede servirnos como ejemplo de la fuerza estructural que podemos adjudicar a los acentos textuales, aunque en una interpretación más razonada seguramente mezclaríamos esta valencia con varias otras (alturas, armonía, ritmo, etc.).

Abordaremos, de obra tan vasta, sólo sus números corales.

And the glory

a) Encontramos acá un ejemplo de la retórica superadora que hemos llamado **esquema equilibrado** en la Primera Parte, Tema 5: los acentos van desplazándose cada vez más hacia adelante (“and the GLORY the glory of the LORD”).

b) Shall be reVEAled. Sólo acentuamos el **núcleo verbal**.

c) and all FLESH shall SEE it toGEther. Esta **acentuación isócrona** retrata eficazmente la convicción del mensaje teológico y coincide con la repetición melódica, de carácter obsesivo.

d) For the mouth of the Lord hath SPOken it. Sólo privilegiamos, en este fragmento de perfil gregoriano, el segundo grado de la entonación, que tiene implicancia armónica de dominante.

And He shall purify

a) Vemos una interesante dicotomía, debida, quizás, al precario dominio del inglés de G. F.

Haendel. O bien puede tratarse de una elección estética, en el sentido de variedad que hemos proclamado constantemente. Así, en esta primera frase puedo acentuar *and HE shall purify* (debido al categórico salto enunciativo)... o ...*and he shall PURify* (debido al apoyo de la corchea que precede a aquella nota llamada ‘escapatoria’). En la segunda frase, en cambio, el melisma en semicorcheas resalta sin duda el acento en *PURify*.

b) Puedo elegir entre *the SONS of Levi* y *the sons of LEvi*. Como ambas opciones son válidas, probablemente la lectura armónica ayude mis ulteriores decisiones, cada vez que este mismo texto se presente en diferente contexto.

c) Este número termina con una frase que permite varias ambigüedades (palabras intencionalmente no acentuadas) y una certeza doblemente enfatizada, hacia el final: *that they may offer unto the Lord an offering in RIGHTeousness in RIGHTeousness*, subrayando, de esta manera, que cuando uno está seguro de su verdad, lo afirma con énfasis inapelable.

O Thou that tellest

a) En la primera frase sugerimos estos acentos: *o THOU that tellest good tidings to Zion*, es decir el esquema I IV.

b) Luego, obviamente, cada exhortación “*aRISE*”.

c) Es sugestiva la distribución asimétrica: *say unto the cities of JUdah; beHOLD*, aunque la armonización podría sugerirnos, en compás 12, *UNto the CIties of JUdah*, esto es, acentos de mayor contigüidad.

d) *the GLORY* reclama mucho peso

f) Y en la frase conclusiva un efecto armónico de “rebote” (o sea repetición de notas) subraya, excepcionalmente y con carácter enfático la celebración *upON THEE*.

For unto us

a) Nos tropezamos con un caso célebre, ya que Haendel derivó esta música de un dueto juvenil, compuesto durante su fructífera estadía en Italia. La obra original implicaba acento en la primera nota, cosa que no funciona en el texto inglés, ya que “*for*” es una mera conectiva.

b) La frase marcial (“*and the government shall be upon his shoulder*”) implica un doble desafío: realizar el ritmo puntillado sin caer en el vértigo de acentuar cada tiempo, y despojar luego de inconvenientes apoyos al diseño melismático.

c) Las invocaciones-epítetos “*WONderful*”, “*COUNsellor*,” “*the mighty GOD*”, “*the everlasting FATHER*”, “*the PRINCE of peace*”, caleidoscopio de sustantivos y adjetivos laudatorios, constituyen un ejemplo magnífico de la potencia de los acentos en el esquema estructural, tanto si las secciones correspondientes se interpretan en un *forte* colosal o en un

piano sorprendente y sugestivo.

Glory to God

- a) Los tres primeros compases nos presentan un arduo dilema: ¿acentuar cada compás o subrayar sólo I y III?
- b) La frase “and peace on earth “se valoriza si excluye, plácidamente, como sabiamente sugeriría la semántica, todo acento.
- c) Una palabra compuesta (“goodwill”) permite doble acentuación, subrayada por el salto de cuarta; análogamente el comienzo del último movimiento del Concierto Brandenburgo número 4 puede implicar acento en sus dos primeras notas, al punto de que a menudo se usan dos arcadas ‘tirando’.

EJEMPLO 265 J. S. Bach, Concierto Brandenburgo 4



His yoke is easy

- a) La primera frase (“his YOke is EAsy “) requiere moldear plásticamente los melismas, con una elegancia que excluya acentos no deseados.
- b) Apoyamos luego la expresiva palabra “BURden”
- c) Obviamente la palabra “light “apela a una interpretación metalingüísticamente liviana y delicada.

Behold the lamb

- a) El imperativo “beHOLD”, con un salto muy dramático, atrapa nuestra atención, como un inicio de ouverture francesa, al comienzo del segundo acto.
- b) El texto nos sugeriría apoyar “TAKeth” y luego sólo anticipar expresivamente la “s” de la palabra “sin” (pecado), como tratándose de un acento tan dramático que se agotara en su

consonante inicial (¿pecado original?). Pero podemos, con la “pietas”, suavizar el texto sobre el pecado cuando encontramos en la parte de soprano notas repetidas, a modo de neutro canto gregoriano.

Surely

a) He aquí otro caso que ha hecho las delicias de los musicólogos: éstos han notado que Haendel, quien nunca logró dominar su idioma adoptivo, el inglés, a pesar de sus casi 50 años en la isla, dividió musicalmente la palabra “SUREly” en tres sílabas y no en dos, como debería ser.

b) Es aconsejable ahorrar acentos hasta llegar a la palabra culminante “SORrows”.

c) En las voces de alto y soprano la mención del protagonista (“He”) propone una cálida messa di voce ϕ .

d) Luego, una equilibrada distribución del pathos sugiere acentuar “transGRESsions” y, con aun mayor énfasis, “inIquities”.

e) La última sección, por contraste, resulta sugestiva si aparece desprovista de todo acento.

And with His stripes

En forma análoga al final del coro precedente, todo este coro podría ser abordado excluyendo todo tipo de acentos, ya que se trata de una de las llamadas Fuga a Cappella, en las cuales el atractivo reside en la trama contrapuntística, de sapiencia casi académica.

All we like sheep

a) La frase inicial puede demandar tres acentos contiguos (“all WE LIKE SHEEP”), debido al veloz ritmo armónico y, asimismo, para instaurar contraste con el coro anterior.

b) Podemos enfatizar el núcleo verbal: we have TURned

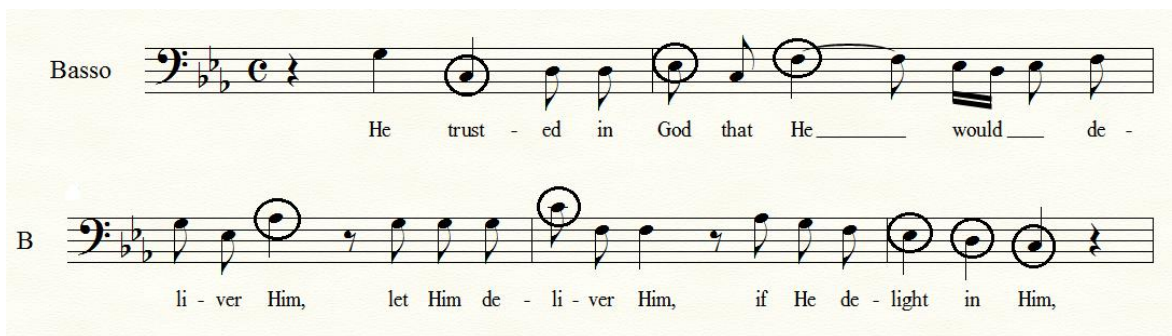
c) En cambio, la frase “evry one to his own way” aparecería sin acento alguno y en articulación legato, para diferenciarse de la trama precedente.

d) El Adagio final permite acentuar las dos palabras antagónicas : LORD y inIquity

He trusted in God

El tema de este fugado requiere un esfuerzo extra, de nuestra parte, para obtener una versión atractiva. Sugerimos los siguientes acentos, debido, en la cadencia, sobre todo, al ritmo armónico.

EJEMPLO 266



Si el tema se perfila con esta bazaría de acentos, sería aconsejable presentar toda la sección intermedia, hasta que reaparece el tema, sin acento alguno.

Lift up your heads

Podemos enfocar los primeros compases de voces femeninas con una ingeniosa alternancia:

a) LIFT UP your HEADS O YE GATES (abundancia de acentos, por carácter de Marcha y vertiginoso ritmo armónico), para luego ahorrar acentos hasta DOORS. Y, después, la sorpresa de una nueva profusión de brillantes acentos (KING, GLO, IN).

b) Aparecen luego las voces masculinas, con insistencia en GLORY

c) En el compás 16 podemos elegir: LORD LORD y BATtle ...o MIGHTy BATtle

d) El riesgo en el resto de este magnífico coro es abusar de la recurrencia mecánica a acentos en GLORY

Let all

Este número requiere una sutil administración de los acentos en “all”, como luces elegantemente distribuidas, que nos orienten sin enneguarnos.

The Lord gave the word

a) El brillante unísono inicial sugiere, como ocurre en otros casos similares, gran prudencia de acentos, es decir un tratamiento en un Forte macizo, sin picos.

b) Encontramos dos momentos aptos para la explosión: GREAT y “COMpany “

Their sound

Como en el coro anterior, los acentos podrían privilegiar las dos palabras más importantes: “SOUND” y “WORLD”.

Let us break

a) Este coro comienza con notas salpicadas por todas las voces, efecto pirotécnico que resulta más brillante si evitamos desparramar muchos acentos.

b) Los brillantes melismas sobre “aWAY” implican ese apoyo; sugerimos luego un elegante recorrido sinuoso, sin ulteriores incisiones.

c) Destacamos las confluencias homofónicas acentuando “YOkes” (compás 22, 43, 53, 58) y “aSUNder” (33, 34).

Hallelujah

Siendo éste el más famoso coro de Haendel, vale la pena hacer el intento de afinar la puntería, para no caer en versiones estereotipadas.

a) El acento correcto es halleLUjah, excepto en el disruptivo compás 7.

b) El poderoso unísono del compás 12 lleva acento en el segundo grado (“REIGneth”) mencionado en el primer coro de esta obra.

c) La sección homofónica del compás 36 sugiere acentos en KING y en CHRIST... ¡dos veces!

d) El fugado del c. 41 podría recurrir al esquema I, II, IV (and HE shall REIGN for ever and Ever). El trino de este último “ever” es un acento muy elocuente y vuelve a ocurrir, como en el ejemplo, en el potente segundo grado.

e) Los fragmentos ‘fanfarria’ (CC. 67 y 81) pueden llevar acentos KING of kings and LORD of lord o... ¡exactamente al revés!; ambos procedimientos son más eficaces que una acentuación constante e indiscriminada.

Since by man

a) El Grave inicial puede tener acento dramático en DEATH.

b) El Allegro puede llevar acento al comienzo de cada compás, como un himno exultante, carente de cuestionamientos.

c) He aquí un fragmento análogo al primer grave, con acentos en DIE.

d) En este segundo allegro los acentos más enfáticos van en la figura protagónica: CHRIST

But thanks

a) Interesante asimetría, que podríamos considerar de ‘Desplazamiento’, se presenta en THANKS; THANKS; THANKS thanks be to GOD.

- b) Obviamente la palabra crucial es VICTory.
- c) Finalmente tenemos una decidida culminación en JESus Christ

Worthy is

- a) El primer acento es SLAIN, palabra sumamente dramática (“sacrificado”)
- b) Luego llama nuestra atención cada sustantivo de la ambiciosa lista (“power”, “riches”, “wisdom”, “strenght”, “honour”, “glory”, blessing”)
- c) En el tema del Larghetto privilegiamos HO y ambos HIM.

La palabra “THRONE” implica un evidente acento, debido al rebote consecuente en el salto de octava (salto que imita una ‘aureola real’).

- d) Encontramos nuevas explosiones jubilosas en c. 56, para finalmente celebrar con acento enfático los “Ever”, signo de eternidad indiscutida.

e) El Amen final presenta un esquema piramidal. Elaborado sobre una única sílaba melismática (la A de Amen, esto es, la vocal primigenia del habla y del canto), también desde el punto de vista de la acéntica nos desafía: se trata de una escritura que podríamos considerar instrumental, por la escasez de texto, y que nos acerca a la problemática considerada en el Tema 21. En el comienzo de este Amen el tema podría tener dos acentos:

EJEMPLO 267



Luego acentuaríamos:

EJEMPLO 268

Comienza luego el colosal virtuosismo contrapuntístico (compás 42), con las voces imitándose a... ¡un tiempo de distancia! Semejante alarde de técnica compositiva requiere análoga fineza interpretativa: acentuar cada inicio de célula y luego disminuir plásticamente.

El stretto final es también un stretto acéntico: acentos en 76 iv tenor, 77 alto, 78 soprano, y a partir de 80 cada ataque en la nota emblemática, casi trompetística, el La, dominante triunfal que anuncia la categórica conclusión en Re mayor.

TEMA 26

Magnificat de J. S. BACH

Magnificat

La obra comienza con una típica fanfarria de exultación en las cuerdas, con acento enfático en la primera corchea de cada compás (como si dijera “Wachet!”, es decir “¡Mira!”), en contraposición con la nota larga de las flautas, que retratarían la Eternidad divina o la inmovilidad parmenídea.

1. Magnificat

Tromba (in F) 1
Tromba (in F) 2
Tromba (in F) 3
Timpani
Flauto traverso 1
Flauto traverso 2
Oboe 1
Oboe 2
Violino I
Violino II
Viola
Organo (e Violoncelli e Violone e Fagotti)

Compás 1, 2, 3: estos tres acentos tienen diferentes jerarquías: mientras descende la tesitura en violines y viola, sube la tensión en continuos, hasta alcanzar en el compás 3 por primera vez una inversión (situación inestable y llena de suspense, que caracteriza a menudo los comienzos narrativos de los recitativos); en este caso representa una ‘promesa’ de largo y brillante desarrollo.

Tenemos ahora algunos compases que pueden funcionar muy bien sin acentos; quizás sólo un sutil apoyo en el comienzo de cada compás de la primera trompeta.

En compás 7 a. 11 (violín 1) los acentos recaen en el tercer tiempo; esto genera un contraste “aéreo” con el andar isócrono de los continuos (como el efecto deslumbrante de un elástico).

Violino I
B.C.

Los c. 13, 14 y 15 son símiles a c. 1, 2 y 3 (en trompeta hay culminación en notas agudísimas) y debemos elegir si utilizar la misma mecánica o variarla.

The musical score displays measures 13, 14, and 15. The Tromba (in Re) parts (1, 2, and 3) are the primary focus, showing a crescendo that culminates in a sharp peak in measure 15, indicated by a large oval and a yellow star. The other instruments, including Flauto traverso 1 and 2, Oboe 1 and 2, Violino I and II, Viola, and Organo (e Violoncelli e Violone e Fagotti), provide harmonic support with various rhythmic patterns.

En c. 17, 18 y 20 apoyamos la culminación de flautas, violín y trompeta 1.

The image displays a page from a musical score, specifically measures 23 through 29. The score is written for a symphony orchestra and includes the following parts: Tromba (in Re) 1, 2, and 3; Timpani; Flauto traverso 1 and 2; Oboe 1 and 2; Violino I and II; Viola; and Organo (e Violoncelli e Violone e Fagotti). The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The score shows a complex arrangement of notes, rests, and dynamic markings across the measures. Notable features include circled notes in measures 23, 24, and 25, and a pink highlight on a note in measure 28.

Viene ahora una circulación de acentos: en c. 23, 24 y 25 los timbales acompañan los apoyos de violines y viola; en 25 y 26 se pasa la posta a los continuos y la trompeta 3. Luego en c. 28 y 29 es el turno de los acentos en las tres trompetas.

This image shows a snippet of an orchestral score. The staves are labeled from top to bottom: Tromba (in Re) 1, Tromba (in Re) 2, Tromba (in Re) 3, Timpani, Flauto Traverso 1, Flauto Traverso 2, Oboe 1, Oboe 2, Violino I, Violino II, Viola, and Organo (e Violoncelli e Violone e Fagotti). The music is in 3/4 time and D major. The Trombe and Timpani parts have several notes circled in black. The Violino I and II parts also have some notes circled in black.

Empieza la parte coral; en c. 32 hallamos el primer acento textual en S1 y S2.

This image shows a snippet of a vocal score. The staves are labeled: Soprano 1, Soprano 2, and Organo (e Violoncelli e Violone e Fagotti). The music is in 3/4 time and D major. The Soprano 1 and 2 parts have the lyrics "Ma gni fi cat," written below them. The Organo part has a single note circled in black.

En c. 33 a 35 reencontramos material musical del comienzo; acá proponemos acentos en primer tiempo en los continuos vs. acentos en c. 33 y 34 en segundo tiempo en la parte del coro. Se trata de una feliz oposición, en la cual los acentos en segundo tiempo funcionan como un luminoso rebote de los acentos en primer tiempo.

Soprano 1

ma gni fi cat, ma gni fi cat,

Soprano 2

ma gni fi cat, ma gni fi cat,

Alto

gni fi cat, ma gni fi cat, ma

Tenore

gni fi cat, ma gni fi cat, ma

Basso

ma gni fi cat, ma gni fi cat, ma

Organo
(e Violoncelli
e Violone
e Fagotti)

Verificamos acentos periódicos en los c. 36 a 38 en la sílaba GNI.

Hay una evidente intención disruptiva en el c. 37 en S2, colocando acento en un lugar insospechado, que altera la simetría.

The image shows a page from a musical score for the opera 'Gloria' by Giuseppe Verdi. The score is written for Soprano 1, Soprano 2, Alto, Tenore, Basso, and Organo (e Violoncelli e Violone e Fagotti). The music is in 3/4 time and G major. The lyrics are in Italian, and the score includes a large black oval marking a specific section of the music.

Soprano 1
ma _____ gni fi cat, ma _____ gni fi cat, a _____ ni ma

Soprano 2
ma _____ gni fi cat, a _____ ni ma me a,

Alto
gni fi cat, ma gni fi cat, ma gni fi cat, ma

Tenore
gni fi cat, ma gni fi cat, ma gni fi cat, ma

Basso
gni fi cat, ma _____

Organo (e Violoncelli e Violone e Fagotti)

En los c. 39 a 43 los acentos en iii en violín 1 asociados con las flautas contrastan con los acentos en sílaba GNI de las voces corales, creando un interesante equilibrio. En 43 el acento “DO” en S 1 anticipa el semi-homofónico acento en la misma sílaba en c. 44.

The image displays a musical score for measures 39 through 43. The score is written for the following instruments and voices:

- Flauto traverso 1** and **Flauto traverso 2**: Both parts feature a melodic line with eighth-note patterns and occasional accents.
- Violino 1**: The first violin part has a melodic line with eighth-note patterns and occasional accents.
- Soprano 1**: The first soprano part has a melodic line with eighth-note patterns and occasional accents.
- Soprano 2**: The second soprano part has a melodic line with eighth-note patterns and occasional accents.
- Alto**: The alto part has a melodic line with eighth-note patterns and occasional accents.
- Tenore**: The tenor part has a melodic line with eighth-note patterns and occasional accents.
- Basso**: The bass part has a melodic line with eighth-note patterns and occasional accents.
- Organo (e Violoncelli e Violone e Fagotti)**: The organ, violoncello, viola, and bassoon parts have a melodic line with eighth-note patterns and occasional accents.

The lyrics for the vocal parts are:

- Soprano 1**: me a a ni ma me a, a ni ma
- Soprano 2**: ma gni fi cat, ma gni fi cat a ni ma, a ni ma
- Alto**: gni fi cat, ma gni fi cat, ma gni fi cat a ni ma
- Tenore**: gni fi cat, ma gni fi cat, ma gni fi cat a ni ma
- Basso**: gni fi cat a ni ma me a, a ni ma me a, a ni ma

The image shows a musical score for measures 47 and 48. The parts are arranged vertically: Fl. Tr. 1, Fl. Tr. 2, V1, S1, S2, A, T, B, and B.C. The key signature is one sharp (F#). The lyrics for the vocal parts are: S1: "me a, a ni ma me a Do mi num;"; S2: "me a, a ni ma me a, a ni ma me a Do mi num;"; A: "me a, a ni ma me a, a ni ma me a Do mi num; ma"; T: "me a, ma grá fi cat a ni ma me a Do mi num; ma"; B: "me a, a ni ma me a, a ni ma me a Do mi num;"; B.C.: "me a, a ni ma me a, a ni ma me a Do mi num;". The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Destaquemos un detalle: el sutil acento en V1, S1 y FL 2, en la apoyatura de “la”.

Los compases 47 y 48 presentan atractiva oposición entre acentos en i (continuos y trompetas) vs. acentos en iii (coro).

En c. 49 hay un acento importante, como clímax, en continuos y trompetas, ya que ambos se abren hacia los extremos de sus tesituras, dando así el impulso estructural para la sección armónicamente más rica. Es interesante señalar que incluso la tercera trompeta alcanza aquí, por segunda vez, alturas inusitadas.

The musical score is for a choir and orchestra. It features three Trombas (in Re), four vocal parts (Soprano 1, Soprano 2, Alto, Tenore, Basso), and an Organ (e Violoncelli, e Violone e Fagotti). The music is in 3/4 time and D major. The lyrics are 'gni fi cat, ma gni fi cat, ma'. The score is marked with three large ovals highlighting specific musical phrases.

Como broche de esta sección vemos en c. 51 coincidir enfáticamente coro y flautas.

Flauto Traverso 1

Flauto Traverso 2

Oboe 1

Oboe 2

Violino I

Violino II

Viola

Soprano 1

Soprano 2

Alto

Tenore

Basso

Organo
(e Violoncelli
e Violone
e Fagotti)

Luego de varios compases, cuya delicada tensión armónica pondremos en relieve, tratándola como una privilegiada isla sin acentos, el acento colectivo de c. 57 cobra especial relevancia. Este hito está seguido en el c. 59 por otro clímax, ya que el acento desplazado hacia iii en el coro adquiere brillo con una cadencia repetida con aún mayor contundencia, gracias a la exhibición inusual del bajo en c. 60.

The image shows a page from a musical score. The instruments listed on the left are: Tromba (in Re) 1, Tromba (in Re) 2, Tromba (in Re) 3, Timpani, Violino I, Violino II, Viola, Soprano 1, Soprano 2, Alto, Tenore, Basso, and Organo (e Violoncelli e Violone e Fagotti). The vocal parts (Soprano 1, Soprano 2, Alto, Tenore, Basso) have lyrics: 'gni fi cat, ma gni fi cat, ma gni fi cat, ma gni fi'. Circled notes in the vocal parts indicate specific accents.

Dilatando los acentos hacia c. 63 y 65 (GNI), saltando los c.62 y 64, también creamos interés. Podemos decir que entonces la estructura cobra mayor aliento, con la alternancia de acentos contiguos (c. 59 y 60) y acentos dilatados (63 y 65).

The image displays a page from a musical score for the opera 'Gloria' by Giuseppe Verdi. The score is written for a vocal soloist (Soprano 1) and a vocal ensemble (Soprano 2, Alto, Tenore, Basso). The instrumental ensemble includes Flauto Traverso 1, Flauto Traverso 2, Oboe 1, Oboe 2, and Organo (e Violoncelli e Violone e Fagotti). The music is in 3/4 time and G major. The vocal parts are in Italian, with lyrics such as 'ma gni fi cat' and 'na gni fi cat'. The instrumental parts provide harmonic support and melodic lines. The score is marked with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings.

Juntamos así ímpetu para llegar al acento de c. 69, en nota culminante de S1. En ese compás retomamos los atractivos acentos en iii en notas agudas de violines y flautas, que duran hasta c. 73.

Condimentamos esas notas brillantes de violín 1 con acentos en 70 y 71, y el importante acento en 72 en S1, que coincide con el muy agudo Re del violín 1.

En la conclusión cadencial acentuamos la casi completa simultaneidad en sílaba “DO” del c. 74.

Flauto Traverso 1

Flauto Traverso 2

Violino 1

Soprano 1

Soprano 2

Alto

Tenore

Basso

Organo
(e Violoncelli
e Violone
e Fagotti)

gni fi cat, ma gni fi cat, ma gni fi cat, ma

gni fi cat, a ni ma me a, a ni ma

ni ma me a, ma gni fi cat, ma gni fi cat

gni fi cat, ma gni fi cat, ma

gni fi cat, a ni ma me a, a ni ma

Fl. 1

Fl. 2

V. 1

S 1

S 2

A

T

B

B.C.

gni fi cat, a ni ma me a ma gni fi cat, a ni ma me a Do mi num.

me a, a ni ma me a, a ni ma me a Do mi num.

a ni ma, a ni ma me a, a ni ma me a Do mi num.

gni fi cat, a ni ma me a, a ni ma me a, a ni ma me a Do mi num.

me a, a ni ma me a, a ni ma me a, a ni ma me a Do mi num.

La sección final reproduce material ya visto. Podríamos aquí ceder el rol acéntico a los timbales, incorporando acentos ya considerados a partir del c. 17, o modificarlos, para crear elocuente variedad.

Et exultavit

Violino I

Violino II

Viola

Continuo

This musical score shows the first eight measures of the section 'Et exultavit'. It features four staves: Violino I, Violino II, Viola, and Continuo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. Red circles and arrows highlight specific rhythmic patterns and accents across the measures.

La agrupación lógica en este tipo de ternarios sugeriría, mecánicamente, acentos en c. 2, 4, 6 y 8. Evitamos el del c. 4, a pesar de iniciar con la disonancia 4-3, ya que lo consideramos un extenso puente, que así crea mayor tensión hacia el compás 6.

Violino I

Violino II

Viola

Continuo

This musical score shows measures 9 through 12. It continues with the same four staves. Measures 10 and 11 feature trills (tr) in the Violino I and II parts. Red circles and arrows continue to highlight rhythmic and melodic details.

Volvemos a eludir la simetría, no acentuando el Sol culminante de c. 10, para llegar así al idiomático acento en el trino de 11, contenido en la hemiola.

Los acentos de presentación de la voz solista aparecen en 14 (análogo al c. 2) y 16.

Soprano II

Continuo

et ex - sul - ta - vit spi - ri - tus me - us,

This musical score shows measures 14 through 16, featuring a Soprano II part and a Continuo part. The lyrics 'et ex - sul - ta - vit spi - ri - tus me - us,' are written under the Soprano II staff. Red circles and arrows highlight the vocal entry and rhythmic patterns.

El compás 19 tiene acento análogo al c.11.

Ahora podemos espaciar los acentos de la voz solista, colocándolos en compases 22, 26 y 30, este último compartido por el violín 1.

En c. 32 el protagonismo es sólo del violín 1.

La hemiola de c. 35 es el nuevo acento.

Aparece la importante palabra “Deo” en c.37, en una nota significativamente larga en soprano que crea disonancia expresiva con la armonía del continuo.

Análogamente, el próximo apoyo es el núcleo “TA “en 39.

Reincidencia en c. 41, para luego instalar el suspenso del largo melisma, que, como hemos visto, puede adquirir elegancia al evitar acentos, privilegiando reguladores de curvas y no de aristas.

Soprano

ri, sa lu ta

Continuo

S

ri me o, in De o sa lu ta ri me o;

B.C.

Reservaríamos el acento elocuente para el c. 49 y para la hemiola de 50.

El ritornello en modo menor del c. 51 pide acentos en 52, 54 y el trino de 57.

Violino I

Violino II

Viola

Continuo

Evitaríamos acento en 60, a pesar de presentar, inesperadamente, el Do séptima de primer grado efectivo, para destacar, en cambio, la disonancia de 62.

Soprano

et ex sul ta vit spi ri tus me us in

Continuo

Luego, siempre en función de eludir picos demasiado previsibles, postergaríamos la colocación de acentos hasta 69 (hemiola).

Soprano

Continuo

in De - o sa - lu - ta - ri, sa - lu - ta - ri me - o,

Volvemos a los acentos periódicos en 72 (delicadamente, ya que la solista no tiene allí sílaba propia) y 74. Y concluimos con los trinos hemiólicos de 77 y 80.

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Continuo

o, in De - o sa - lu - ta - ri,

Vln. I

Vln. II

Vla.

S

B.C.

in De - o sa - lu - ta - ri me - o, in De - o sa - lu - ta - ri me - o,

El ritornello final puede repetir el esquema inicial o variarlo, acentuando por ejemplo en 82, 86 y la culminación (Sol) de 90.

The image displays two systems of musical notation. The first system includes Violino I, Violino II, Viola, and Continuo. The second system includes Vln. I, Vln. II, Vla., and B.C. The music is in 3/8 time and features various musical notations, including accents, trills, and slurs.

Quia respexit

En los primeros cuatro compases el acento en iii corresponde a la tercera mayor de sus acordes. En otros contextos la tercera mayor, en cuanto armónico más distante que la octava o la quinta, suele ser suavizada por medio de un trino (por medio de un efecto que podríamos considerar de ‘distracción’). En este caso, en cambio, funciona como efecto iluminador, ya que, sobre todo en 2 y 3, presenta acordes inesperadamente mayores, lo que otorga un carácter de revelación o de estupor.

The image displays two systems of musical notation. The first system includes Oboe d'amore and Continuo. The second system includes Ob.Am. and B.C. The music is in 3/8 time and features various musical notations, including accents, trills, and slurs.

Estos acentos cobran más valor al contrastar con las expresivas *messa di voce* de los cuartos tiempos de dichos compases. Suspendemos la simetría en 5, anticipando acento en la muy expresiva apoyatura del ii.

Comienza el canto solista, con acentos previsibles en 6, 7 y 8, y nuevamente un anticipo en 9 ii, subrayando la cadencia fría.

Oboe d'amore

Soprano

Continuo

Ob. Am.

S

B.C.

Qui - a re - spe - xit hu - mi - li - ta - tem, hu - mi - li - ta - tem an - cil - lac su - ac,

Un compás sinuosamente neutro, el 10, funciona como rebote y puente.

Los compases 11 a 14 reproducen la acentuación de 6 a 9. Este último compás tiene un acento extra, en la apoyatura 4-3 del oboe, que pareciera ser un detalle intencional en pro de la no simetría absoluta, con un efecto de suspensión con intención de no concluir allí, en Re mayor, esta aria.

Oboe d'amore

Soprano

Continuo

Ob. Am.

S

B.C.

qui - a re - spe - xit hu - mi - li - ta - tem, hu - mi - li - ta - tem an - cil - lac su - ac;

La secuencia de 15 a 17 presenta acentos isócronos en 15 y 16 y uno postergado, en el trino de 17.

Oboe d'amore

Continuo

La semántica retórica de 18 y 19 nos regala la ocasión de ubicar acentos contiguos (“ECce ECce”).

Oboe d'amore

Soprano

Continuo

Ob.Am.

S

B.C.

Trasladamos similar contigüidad (“HOC”) a los c. 20 y 21.

Un esquema sintético cierra este número, con acentos en “beAta” en 22 y 23, como ensalzando el importante adjetivo. Culmina el acento del trino cadencial de 24, que coexiste con la importante apoyatura en oboe.

Oboe d'amore

Soprano

Continuo

Ob.Am.

S

B.C.

Omnes

Como desafío para la acéntica éste es un número fascinante, por varias razones: el texto es brevísimo, consta de sólo dos palabras y nos resultará, entonces, de menor ayuda que en otros casos. No podríamos acentuar siempre ambas palabras, a riesgo de caer en abrumadora monotonía. Por otra parte la armonía presenta innumerables roces disonantes y también resultaría excesivo privilegiarlos todos. Finalmente, los enfáticos inicios sobre la palabra clave (“omnes”) son tan frecuentes que complican nuestra elección.

Claro está que la confluencia de estos tres factores (escaso texto, armonía sobrecargada y polifonía abigarrada) podría ser considerada por un intérprete como una intención explícita del autor, para construir una imagen de turba multitudinaria.

Si, en cambio, queremos modelar una interpretación elegante y mesurada, proponemos la siguiente escala, en detalle:

- C. 1: Acentos por saltos enfáticos en alto y disonancia en bajo.
C. 2: Cabeza polifónica en S1 y S2; disonancia en S1
C. 3: Cabezas en A y T

Soprano 1
 cent O - mnes, o - mnes ge - ne - ra - ti - o -
 Soprano 2
 O - mnes, o - mnes ge - ne - ra - ti - o -
 Alto
 O - mnes, o - mnes ge - ne - ra - ti - o - nes, o - mnes, o - mnes ge - ne - ra - ti -
 Tenore
 O - mnes ge - ne - ra - ti - o - nes, o - mnes, o - mnes
 Basso
 O - mnes, o - mnes ge - ne - ra - ti - o - nes,
 Continuo

- C. 4: Cabeza en Bajo
C. 5: Cabeza y disonancia en Alto
C. 6: Choque entre cabeza de S1 y disonancia de S2.

C. 7: Disonancias en A y B

C. 8: Disonancias en T y S2.

C. 9: Disonancia en S1 y, finalmente, una primera situación cadencial, que nos pone frente a un dilema: acentuar la sílaba “O” en S1 o el trino en iv de ambas sopranos.

C. 10: Coinciden en iii los acentos de S1 y B.

C. 11: Un compás de remanso sin disonancias, en el cual acentuamos las cabezas de T y S2.

Luego de lo cual encontramos varios compases sin disonancias, con acentos sólo por Cabezas Temáticas.

C. 12: acentos en B y A

C. 13: en S1 y T

C. 14: en S2 y B

nes, o - mnes, o - mnes ge - ne - ra - ti - o - nes,

o - mnes, o - mnes ge - ne - ra - ti - o

o - mnes o - mnes

o - mnes, o - mnes ge - ne - ra - ti - o

nes, o - mnes, o - mnes ge - ne - ra - ti - o nes, o - mnes, o - mnes ge - ne - ra - ti -

o - mnes, o - mnes ge - ne - ra - ti - o

nes, o - mnes, o - mnes ge - ne - ra - ti

ge - ne - ra - ti - o nes,

nes, o - mnes, o - mnes ge - ne - ra - ti - o

o nes, o - mnes, o - mnes

B.C.

Se ablanda la situación, ya que no acentuamos por cabezas, sino, en compás 15, siguiendo sólo la estructura de las palabras en B y S1.

Ahora empieza otra sección muy rica en disonancias. En el compás 15 la parte de alto prefigura dicha tensión, comenzando con acento temático, partiendo de una octava más aguda que su nota anterior.

En c. 16 vuelven las disonancias, dinamizando con su carga energética. Esta seguidilla de roces armónicos continúa hasta el c. 20, en el cual se agrega en iv el acento prosódico y el trino cadencial.

The image shows a musical score for a choir and continuo. The top system includes Soprano 1, Soprano 2, Alto, Tenore, Basso, and Continuo. The bottom system includes Soprano 1 (S1), Soprano 2 (S2), Alto (A), Tenore (T), Basso (B), and Continuo (B.C.). The lyrics are in Latin: 'nes, o-mnes, o-mnes ge-ne-ra-ti-o nes, o-mnes, o-mnes ge-ne-ra-ti-o nes, o-mnes, o-mnes'.

En 24 encontramos la mayor disonancia en S2. En 25 chocan S1, S2 y A contra B. Finalmente en 26 hay disonancia en S1. Y en 27 acento en la sílaba central (“O”) junto a los trinos cadenciales.

The image displays a musical score for a vocal ensemble and continuo. The top system includes parts for Soprano 1, Soprano 2, Alto, Tenore, Basso, and Continuo. The bottom system includes parts for Soprano 1 (S 1), Soprano 2 (S 2), Alto (A), Tenore (T), Basso (B), and Basso Continuo (B.C.). The music is in G major (one sharp) and common time (C). The lyrics are in Latin, and the score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. A red oval highlights a specific musical phrase in the Soprano 1 part of the top system, and a red oval highlights a specific musical phrase in the Soprano 1 part of the bottom system.

Top System:

- Soprano 1:** nes, o - mnes, o - mnes ge - ne - ra - ti - o - nes,
- Soprano 2:** nes, o - mnes o - mnes ge - ne - ra - ti - o - nes,
- Alto:** nes, o - mnes, o - mnes ge - ne - ra - ti - o - nes,
- Tenore:** nes, o - mnes, o - mnes ge - ne - ra - ti - o - nes,
- Basso:** o - nes, - - - o - mnes, o - mnes ge - ne - ra - ti -
- Continuo:** (bass line)

Bottom System:

- S 1:** o - mnes, o - mnes ge - ne - ra - ti - o - nes.
- S 2:** o - - - mnes - ge - ne - ra - ti - o - nes.
- A:** o - - - mnes - ge - ne - ra - ti - o - nes.
- T:** o - - - mnes - ge - ne - ra - ti - o - nes.
- B:** o - - - - - nes.
- B.C.:** (bass line)

Quia fecit

Acentuamos en c. 2, 3 y 4 las notas graves, que denotan la potencia basilar.

Continuo 

El compás 5 sin acentos funciona como intervalo de suspensión.

Basso

Qui - a fe - cit mi - hi ma - gna,

Continuo

La distribución de acentos en c.7 y 8 alterna periodicidad con asimetría.

Continuo 

Las sílabas más significativas del texto sugieren los acentos en c. 9 y 10.

En 11 volvemos a privilegiar el apoyo estructural en las notas graves, y en 12 la cadencia en el canto.

El compás 13 es un compás de transición. En 14 jugamos con la oposición entre los extremos del continuo y del canto.

Un largo momento inacentuado da mayor énfasis al acento en 16.

Los compases 19 y 20 reflejan los picos del texto.

En 21 insistimos con la palabra “eius“. Pero en 22 preferimos acentuar la muy ornamentada palabra “nomen“, para no forzar el sonido en la nota más aguda del canto solista (Re #).

23: procedemos en forma análoga al compás 12.

Basso solo

Continuo

et san - ctum no - men - e - ius;

24 y 25 sin acentos prepararán las cúspides de 26, 27 y 28.

Basso solo

Continuo

B

B.C.

ius; qui - a fe - cit mi - hi ma - gna que po - tens - est, et san - ctum no - men, san - ctum no - men - e - ius.

En 29 se reproduce el acento cadencial.

El ritornello de los c. 30 a 34 puede llevar los mismos acentos del comienzo...o presentar una variante, trasladando el acento del c. 33 a la cadencia, como último freno.

Continuo

Et misericordia

Una interesante contraposición podría abrir este número, en los primeros cuatro compases, con los violines acentuando en c.1 (iv) y 4 (ii) los condimentos armónicos, y en c. 2 y 3 las culminaciones melódicas (ii), mientras el continuo acentuaría las notas esenciales de la cadencia frigia cromática, muy frecuentada en el Barroco.

Violino I con sordino

Flauto traverso 1
Violin I

Violino II con sordino

Flauto traverso 2
Violin II

Viola con sordino

Viola

Organo
(e Violoncelli,
e Violone e Fagotti)

En 5 y 6 proponemos apoyos alternados en los solistas y subrayamos la disonancia en 7 iv.

Alto

Tenore

Continuo

Et mi-se-ri-cor-di-a mi-se-ri-

A.

T.

B.C.

cor-di-a a pro-ge-ni-e in pro-ge-ni-es,

cor-di-a a pro-ge-ni-e in pro-ge-ni-es, in pro-ge-ni-es,

En c. 8 a 12 podríamos reproducir la acéntica del inicio, esta vez en la tonalidad vecina de Si menor.

Flauto Traverso I
Violino I

Flauto Traverso II
Violino II

Viola

Alto

Tenore

Continuo

Fl.Tr.
Vln. I

Fl.Tr.
Vln. II

Vla.

A.

T.

B.C.

piano

piano

piano

et mi - se - ri - cor - di - a mi - se - ri -

et mi - se - ri - cor - di - a mi - se - ri -

piano

Fl.Tr.
Vln. I

Fl.Tr.
Vln. II

Vla.

A.

T.

B.C.

cor - di - a - a pro - ge - ni - e in pro - ge - ni - es, in pro - ge - ni - es

cor - di - a a pro - ge - ni - e in pro - ge - ni - es

En c. 12 a 14 la tesitura del alto corre el riesgo de resultar cubierta por el tenor, así que privilegiamos principales sus acentos.

En 16 y 18, al acentuar estos comienzos de compás, dilatamos expresivamente la estructura.

Flauto Traverso I
Violino I

Flauto Traverso II
Violino II

Viola

Alto
ti - men - ti - bus e - um,

Tenore
ti - men - ti - bus e - um,

Continuo

Fl.Tr.
Vln. I

Fl.Tr.
Vln. II

Vla.

A.
ti - men - ti - bus e - um,

T.
ti - men - ti - bus e - um,

B.C.

En 19 la culminación melódica en violín 1 merece ser destacada.

En 21 el Alto inicia con acento, y en 21, 22 y 23 apoya sus cuartos tiempos, por salto o por cadencia.

Fl.Tr.
Vln. I

Fl.Tr.
Vln. II

Vla.

A.
et mi - se - ri - cor - di - a mi - se - ri - cor - di - a a pro - ge - ni - e

T.
et mi - se - ri - cor - di - a mi - se - ri - cor - di - a a pro - ge -

B.C.

Fl.Tr.
Vln. I

Fl.Tr.
Vln. II

Vla.

A.
in pro - ge - ni - es, in pro - ge - ni - es ti - men - ti - bus e - um,

T.
ni - e in pro - ge - ni - es ti - men - ti - bus e - um,

B.C.

24: finalmente un acento textual en Tenor, para romper la simetría, imitado en 25 por V1.

El alto retoma su función guía en 26, 27 y 28, alternándose con las culminaciones del violín 1.

The musical score for measures 24-28 is presented in two systems. The first system covers measures 24-25, and the second system covers measures 26-28. The parts are as follows:

- Fl. Tr. Vln. I:** Flute and Violin I parts, featuring melodic lines with slurs and ties.
- Fl. Tr. Vln. II:** Flute and Violin II parts, mirroring the first system with similar melodic patterns.
- Vla.:** Viola part, providing harmonic support with sustained notes and moving lines.
- A. (Alto):** The Alto part is the primary melodic guide in measures 26-28, with lyrics: "ti - men - - ti - bus e - um, ti - men - - ti - bus, ti - men - - ti - bus, ti -".
- T. (Tenor):** The Tenor part follows the Alto's lead, with lyrics: "ti - men - - ti - bus e - um, ti - men - - ti - bus, ti - men - - ti - bus, ti -".
- B.C. (Bass):** The Bass part provides a steady harmonic foundation with a walking bass line.

El compás 30 podría ser un compás sin acentos, de relax. En 32 encontramos nuevamente acento cadencial.

Fl.Tr.
Vln. I

Fl.Tr.
Vln. II

Vla.

A.
ti - men - ti - bus e - um, ti - men - ti - bus e -

T.
ti - men - ti - bus e - um, ti - men - ti - bus e -

B.C.

Fl.Tr.
Vln. I
forte

Fl.Tr.
Vln. II
forte

Vla.
forte

A.
um.

T.
um.

B.C.
forte

El ritornello final que empieza en 33 puede ser como el inicio, con una expresiva variante en 36, para enriquecer el final: un efecto de ‘freno’ confirmatorio de la tonalidad.

Fl.Tr. Vln. I
forte

Fl.Tr. Vln. II
forte

Vla.
forte

A.
um.

T.
um.

B.C.
forte

Fl.Tr. Vln. I

Fl.Tr. Vln. II

Vla.

A.

T.

B.C.

Respecto del continuo, incluiríamos los acentos que hemos indicado en el comienzo, subrayando los momentos de interés armónico y distribuyéndolos en equilibrio con los restantes acentos apenas enumerados.

Fecit

El primer compás es apasionante, porque parece un compendio de la acéntica:

sper - - sit, di - sper - sit, di - sper - sit su - per - bos
 - - - sit, di - sper - sit, di - sper - sit su - per - bos
 - - - sit, di - sper - sit, di - sper - sit, di - sper - sit su - per - bos
 - sit, di - sper - sit, di - sper - sit, di - sper - sit su - per - bos
 - - - sit, di - sper - sit, di - sper - sit su - per - bos

im - ple - bit, im - ple - bit ru - i - nas, im - ple - bit ru - i - nas,

im - ple - bit ru - i - nas, ru - i - nas, ru - i - nas,

im - ple - bit ru - i - nas, ru - i - nas, ru - i - nas,

im - ple - bit ru - i - nas, ru - i - nas, ru - i - nas,

im - ple - bit ru - i - nas, ru - i - nas,

Continuo

EJEMPLO 270 W. A. MOZART, Requiem

Soprano
rum, ne ca - dant, ne ca - dant

Alto
scu - rum, ne ca - dant, ne ca - dant

Tenore
scu - rum, ne ca - dant, ne ca - dant

Basso
scur - rum, ne ca - dant in ob

p

Volviendo a Bach, es de gran sugestión no acentuar el adagio final, excepto en la sílaba “SU” y el trino de la primera trompeta.

Adagio

men - te cor - dis su - i, men - te cor - dis su - i.

men - te cor - dis su - i, men - te cor - dis su - i.

men - te cor - dis su - i, men - te cor - dis su - i.

men - te cor - dis su - i, men - te cor - dis su - i.

men - te cor - dis su - i, men - te cor - dis su - i.

Adagio

Naturalmente, la parte del continuo, obsesiva y punzante, puede estar llena de acentos o agregar interés suprimiendo alguno de ellos.

Deposuit

Este es otro caso muy atractivo, ya que también aquí la mirada instrumental tiende a no coincidir con la vocal. Un ejemplo de esta divergencia es: c. 1 a 8 en violín vs. 15 a 22 en el solista:

C.1

Violini
all'unisono

Organo
(e Violoncelli,
e Violone e Fagotti)

C.15

Tenore

Solo.

De - po - - - - su - it, de - po - - - - su - it po -

Organo
(e Violoncelli,
e Violone e Fagotti)

ten - - - - tes de se - - - - de, et

La solución que propongo intenta ser un equilibrio entre ambas visiones.

En el ritornello inicial el violín acentúa c. 1 y 3, versus los acentos análogos en continuo de c. 2 y 4.

Violini
all'unisono

Organo
(e Violoncelli,
e Violone e Fagotti)

El c. 5 presenta una intensificación del ritmo armónico; acentuar cada tiempo nos crea un dilema: ¿imitar, o no, este recurso en el compás análogo del solista (c. 21)? Podemos resolver el dilema con curvas en vez de aristas acénticas al desenvolverse sobre un prolongado melisma. El c. 7 presenta un continuo similar, ornamentado.

En 9 y 10 podemos subrayar con acentos la progresión, como luego ocurrirá en c. 23 a 25 y 43 -44.

Utilizamos recursos análogos en todo el número. Señalemos sólo los elementos nuevos:

a) Clímax en violín en 14



b) Acento cadencial en 27 (ídem en c. 53), con disonancia no preparada.



c) Trino en 34



d) Agudo en 46.



El ritornello final puede imitar al inicial o, p. ej. evitar acento en 65 (excluyendo quizás la apoyatura de c. 12) y sí acentuar, con el efecto ‘remate’ visto en ej. 58 los tiempos ii y iii del c. 66, que señalan el doble retardo cadencial.



Esurientes

La primera asimetría la logramos acentuando en c. 1 los tiempos i y iii, evitando el acento en el inicio de c. 2 y subrayando apoyo en el trino, preparado por el autor con la ingeniosa detención en la corchea precedente; es éste un buen ejemplo de cesura pre acento (ver ej. 61).

Hallamos situación análoga en c. 3 y 4 con la sorpresa de delicado acento ‘aéreo’ en c. 4 IV. Esa nota aguda requiere acento pues no implica messa di voce, al no crear disonancia.

Sí, en cambio, crea disonancia el Si agudo de la flauta 2, pero debería imitar el acento de su colega, así como en c. 5 y 6 se espejan, alternadamente, los acentos. La sorpresa de desplazamiento se crea en c. 7 ii por el efecto de los trinos.

Para aligerar la textura podemos iniciar la melodía solista salteando apoyos hasta los acentos en iii en c. 11, 12 y 13. No descuidemos incluir pequeños chispazos en flauta 2 en c. 12 y 13, en los ataques sincopados.

e - su - ri - en - tes im - ple - vit bo - nis, et
 di - vi - tes di - mi - sit, et di - vi - tes di - mi - sit, di -

El c. 14 presenta un mosaico atractivo: acentos profusos, distribuidos entre el canto y las flautas. Todo el c.15 sirve de suspensión de tensión, hasta el trino cadencial en c. 16.

nes, et di - vi - tes di - mi - sit in - a - nes, di - mi - sit in - a - nes;

Los c. 17 a 20 mantienen sólo acentos en los elocuentes trinos.

nes, et di - vi - tes di - mi - sit in - a - nes, di - mi - sit in - a - nes;

Volvemos a crear distancias, esperando hasta c. 22 iii. La progresión del continuo nos permite instalar, con arpeggios si contamos con una tiorba, los cambios armónicos de los c. 23, 24 y 25 y agregando, si así lo deseamos, acentos en los agudos en flautas en 23 y 25. Estos compases constituyen un oasis de concentrada belleza estética, gracias a la profusión de corcheas en el continuo y el 'swing' de las notas sincopadas en las flautas.



Digamos que en un número tan grácil y delicado es aconsejable retacear acentos. Esto es especialmente importante durante el largo melisma del alto; allí sería una fácil tentación acentuar en 28 y 29 los tiempos iii y iv, riesgo que deberíamos soslayar con reguladores que sigan el elocuente diseño SIN exacerbar las aristas. Apoyamos, eso sí, los trinos de c. 28 y 29.



También acentuamos las notas largas de las flautas en c. 31 a 33, simultáneamente con los cambios armónicos del continuo, arpegiándolo. En c. 34 y 35 agolpamos acentos en el canto, dando énfasis retórico a esta conclusión del aria.

Obviamente el ritornello final nos permite, como en otros tantos casos ya mencionados, repetir el esquema inicial o variarlo. Es un exquisito ejemplo de acento en completa soledad la nota en pizzicato del compás final (¿habrá querido Bach aludir a la soledad de los poderosos?).

Suscepit

Este es otro número que requiere acentos suaves, sutiles.

re - cor - da - tus mi - se - ri - cor

Volvemos a alternar acentos en 26, 27 y 28. Y, análogamente, una nueva seguidilla en forma de abanico en 29, 30, 31 y 32. Acentos en tiempos no téticos engalanan el final, en c. 33, 35 y 36.

di - ae su - ae, re - cor - da - tus mi - se - ri - cor - ae, re - cor - da - tus mi - se - ri - cor - di - ae, mi - se - ri - di - ae, re - cor - da - tus mi - se - ri - cor - di - ae, mi - se - ri - cor - di - ae su - ae, cor - di - ae su - ae, ac, mi - se - ri - cor - di - ae, mi - se - ri - cor - di - ae su - ae.

Podríamos incluir dos ejemplos de acento negativo (ver ej. 109): en el cantus firmus de los oboes (c. 5 a 6 y 26 a 27) subrayarían los saltos expresivos de tercera con especial encanto.

Sicut locutus

Este número, tan popular, hasta el punto de que muchos coros lo cantan fuera del contexto integral del Magnificat, nos pone varios dilemas, en cuanto a la elección de acentos lógicos e interesantes.

Basso

Organo
(e Violoncelli,
e Violone e Fagotti)

Si - cut lo - cu - tus est ad pa - tres no - stros,

En primer lugar, y, admitamos, sin ninguna fantasía, el tema que pasa de B a T, a A, a S2 y finalmente a S1, llevaría acentos en las sílabas “SI” y “NOS”.

Observemos que el acento en “NOS”, en nuestro conocido segundo grado, debe ser claro, ya que ocurre generalmente en una tesitura grave, tapada por otras voces.

Este diseño opera hasta el c. 32; para agregar algún toque distinto agregaríamos un acento sutil en c. 10 en B. A partir del c. 33 distribuimos acentos en forma menos esquemática. En 33 empieza el bajo enfáticamente; en 35 S1 apoya su “tiers coulée”. En 36 hay acentos homofónicos.

la, si - cut lo - cu - tus est in se - cu -

stros, si - cut lo - cu - tus est ad pa - tres no -

la, si - cut lo - cu - tus est in se - cu -

stros, A - bra - ham et se - mi - ni e - jus. in se - cu -

si - cut lo - cu - tus est ad pa - tres no -

Nos plantea dudas la acentuación de la palabra “Abraham”; esto sucede a menudo con los nombres propios de los textos bíblicos. Pareciera ser expresivo acentuar S1 en 38 y 40, versus acento en las restantes voces en 39 y 41.

A - bra - ham et se - mi - ni e - jus, A - bra - ham et se - mi - ni e - jus in se -

A - bra - ham, A - bra - ham et se - mi - ni e - jus, A - bra - ham et se - mi - ni

A - bra - ham, A - bra - ham et se - mi - ni e - jus A - bra - ham et se - mi - ni

A - bra - ham, A - bra - ham et se - mi - ni e - jus, A - bra - ham et se - mi - ni

A - bra - ham, A - bra - ham et se - mi - ni e - jus, A - bra - ham et se - mi - ni

A - bra - ham, A - bra - ham et se - mi - ni e - jus, A - bra - ham et se - mi - ni

La nota culminante de S1 en 41 merece acento, así como las repeticiones obsesivas del bajo en 42, 43 y 44.

se - mi - ni e - jus in se -

A - bra - ham et se - mi - ni e - jus in se -

A - bra - ham et se - mi - ni e - jus in se -

A - bra - ham et se - mi - ni e - jus in se -

A - bra - ham et se - mi - ni e - jus, se - mi - ni e - jus, se - mi - ni e - jus in se - cu - la,

A - bra - ham et se - mi - ni e - jus, se - mi - ni e - jus, se - mi - ni e - jus in se - cu - la,

Es atractiva una alternancia de acentos en 46, 47 y 48.

cu - la, in se - cu - la, in se - cu - la,

in se - cu - la,

A - bra - ham et se - mi - ni e - jus in se - cu - la,

in se - cu - la,

si - cut lo - cu - tus est ad pa - tres no - stros,

Sugerimos en 49 cambiar la acentuación de “Abraham”, concentrándola aquí en la nota puntillada que comparten todas las voces.

Los últimos acentos son en la sílaba “SE” del penúltimo compás.

A - bra - ham et se - mi - ni e - jus in se - cu - la.

A - bra - ham et se - mi - ni e - jus in se - cu - la.

A - bra - ham et se - mi - ni e - jus in se - cu - la.

A - bra - ham et se - mi - ni e - jus in se - cu - la.

A - bra - ham et se - mi - ni e - jus in se - cu - la.

Gloria

El número final del Magnificat comienza con un categórico acento colectivo.

Soprano 1
Glo - ri - a,

Soprano 2
Glo - ri - a,

Alto
Glo - ri - a,

Tenore
Glo - ri - a,

Basso
Glo - ri - a,

Organo
(e Violoncelli,
e Violone e Fagotti)
Glo - ri - a,

Los próximos acentos corresponden a los trinos de c. 3 y 4. Estos trinos son de muy difícil ejecución coral, pudiendo ser sustituidos por un mero acento incisivo (evitando así un destabilizador y anti estilístico vibrato) y poniendo en evidencia la equivalencia entre trino y acento, ya señalada en el Tema 2. Hay confluencia en c. 6, por razones textuales.

Soprano 1
Glo - ri - a, glo - ri - a Pa - tri,

Soprano 2
Glo - ri - a, glo - ri - a Pa - tri,

Alto
Glo - ri - a, glo - ri - a Pa - tri,

Tenore
Glo - ri - a, glo - ri - a Pa - tri,

Basso
Glo - ri - a, glo - ri - a Pa - tri,

Organo
(e Violoncelli,
e Violone e Fagotti)
Tasto solo (accomp.)

La siguiente sección vuelve a privilegiar los tres trinos y la coincidencia textual en 11.

- ri - a Pa tri, glo - ri - a Fi li - o,

- ri - a Pa tri, glo - ri - a Fi li - o,

- ri - a Pa tri, glo - ri - a Fi li - o,

- ri - a Pa tri, glo - ri - a Fi li - o,

- ri - a Pa tri, glo - ri - a Fi li - o,

(accomp.) Tasto solo (accomp.)

No podía faltar, por razones litúrgicas, una tercera sección, similar a las dos anteriores. El clímax es el acento de c. 17, que coincide con un pasaje magnífico de la trompeta 2, anticipado por el del pasaje de c. 16 en trompeta 3. Podemos considerar acento el trino del c. 18 en trompeta 1.

glo

glo

glo

glo

glo

Tasto solo

15

ri - a et Spi - ri - tu - i san - cto!

ri - a et Spi - ri - tu - i san - cto!

ri - a et Spi - ri - tu - i san - cto!

ri - a et Spi - ri - tu - i san - cto!

ri - a et Spi - ri - tu - i san - cto!

(acomp.)

La última sección empieza en c. 20. Ahí repetimos los acentos del inicio de este Magnificat. Luego alternamos acentos en c. 23 y 24.

The image shows a musical score for a piece in 3/4 time. It consists of multiple staves, including vocal parts and instrumental accompaniment. The lyrics are: "Si-cut e - rat - in__ prin ci - pi - o,". Several notes are circled in black, highlighting specific melodic or harmonic points across different staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

En 24, 25 y 26 encontramos analogía con el comienzo. Los compases 27 y 28 repiten alternancia.

ci - pi - o, si - cut e - rat in - prin - ci - pi - o,

ci - pi - o, si - cut e - rat in - prin - ci - pi - o,

si - cut e - rat in - prin - ci - pi - o, in - prin - ci - pi - o,

si - cut e - rat in prin ci pi - o, in prin ci - pi - o,

ci - pi - o, si - cut e - rat in - prin - ci - pi - o, in - prin - ci - pi - o,

Luego distribuimos acentos en 30, 32, 34 y 35.

nunc et se - mper et in se - cu - la, et in se - cu - la se - cu - lo - - - - -
 nunc, nunc et se - mper et in se - cu - la, et in se - cu - la se - cu - lo - - - - -
 nunc, nunc et se - mper et in se - cu - la, et in se - cu - la se - cu - lo - - - - -
 nunc, nunc et se - mper et in se - cu - la, et in se - cu - la se - cu - lo - - - - -
 nunc, nunc et se - mper et in se - cu - la, et in se - cu - la se - cu - lo - - - - -

Encontramos en 36 el famoso esquema del principio, con apoyos en 38, 39 y 40 en violín 1. El último acento recae sobre la importante palabra “Amen”.

The image displays a page of musical notation, likely for a piano piece, organized into several systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, various note values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as 'lo' (piano). The first system consists of three staves. The second system consists of four staves. The third system consists of three staves, with the first two staves having circled notes. The fourth system consists of five staves, with the first four staves having long horizontal lines indicating sustained notes or rests. The fifth system consists of two staves, with the first staff having a 'lo' marking. The notation is written in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4.

The image displays a musical score for a Requiem, likely by Mozart, featuring vocal and instrumental staves. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics "rum, A - men." are visible on the vocal staves, with the word "A" circled in red. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines, indicating a complex and expressive composition.

Tema 27

Requiem de Mozart

Para extender nuestro estudio abordamos ahora el Requiem de Mozart, teniendo en cuenta una mirada que provenga de las raíces de esta partitura (las colosales obras sacras de los compositores barrocos) y no un enfoque anacrónicamente 'romántico'.

Requiem

a) La obra empieza con desgarradoras messa di voce en los vientos, como acentos morosos, demorados, cansinos.

Cada voz del coro empieza con una nota puntillada elocuente, que requiere un acento inaugural. Luego mantendremos la alternancia polifónica, para culminar en los puntillos de “Domine”.

b) Las macizas columnas acentúan perPETua mientras LUceat debe tener una transparencia cristalina.

c) El canto gregoriano de la soprano solista evita los acentos en posiciones métricamente convencionales. Es música que llega desde muy lejos en el tiempo; incluso las cuerdas acompañan este fragmento con escalas ambiguas, como nubes angelicales y vaporosas, sin acentos.

d) La fuga del compás 34 contrapone la firmeza anclada en tierra del tema a la aparición en síncope del contrasujeto.

e) En compás 43 encontramos el imán del puntillo similar al compás 15.

f) La fuga del Kyrie nos desafía: ejecución colosal y grandilocuente, o volutas elegantes, cinceladas. Y en esta disyuntiva el rol de los acentos es crucial, manejando armónicamente inicios temáticos, planos sonoros y melismas cincelados.

Dies irae

a) Ganamos en elegancia si agrupamos, acentuando sólo los compases pares.

b) En el compás 11 los Tenores llegan un compás tarde a la exclamación homofónica, pero lo compensan con un acento brillante. La exclamación “QUANTus” es, en todas las voces, un magnífico ejemplo de un Acento Inicial, es decir aquel que, no teniendo preparación textual ni, por lo tanto, notas anacrúsicas, requiere muy concentrada energía previa.

c) Una distribución no simétrica de los acentos sería: Quando judex est venTurus, cuncta STRICte discusSURus (cuidando, sobre todo, no acentuar la partícula secundaria “est”).

d) El diabólico inciso de los bajos (compás 40-41) consiente muchos acentos vecinos, para dar la idea de terremoto.

e) Todos los coros suelen hacer, espontáneamente, un sugestivo crescendo en los puntillos de la palabra “dies” (c. 42). Esta curva demuestra, en forma natural, ser más expresiva que un mero acento puntual en “Irae” o “Illa”.

f) El adverbio de modo “stricte” convoca a una acentuación acorde a los saltos involucrados.

Tuba mirum

En este número solista los acentos están distribuidos en forma singular, diríamos... caleidoscópica. Trataremos de justificar cada caso.

Bajo solista: en 10, 12, 13, 14 y 15 cada inicio de compás conlleva apoyo enfático, resonante, que implica una segunda negra como rebote ante tanta descarga de energía poderosa.

Tenor solista: en c. 18 no uno sino dos acentos, por puntillos y alturas relacionadas con palabras muy dramáticas (“mOrs” “StuPEbit”). Luego tenemos acentos en 21 y 23, por la fuerza de la rima. En compases 26 y 28 hallamos el mismo efecto, aumentado por el efecto yodel de 26.

Alto solista: en 35 y 36 encontramos tres acentos, debido a la contundencia de las apoyaturas, que vuelven a presentarse en el c. 38.

Soprano solista: debemos optar entre la terminación femenina de c. 42 y la apoyatura de c. 43. En 44 y 46 es la repetición insistente del texto lo que prevalece, hasta la terminación femenina de c. 50.

Cuarteto: he aquí, nuevamente, una repetición significativa (c. 52 y 53), imitada por las apoyaturas ascendentes en primer violín en ambos compases.

Finalmente se produce acento homofónico en c. 56

El efecto del forte en c.57 corresponde también a rasgos acénticos. Y en el compás 61 las elongaciones expresivas en violines en ii y iv cumplen la misma función.

Rex

Comienza con un acento formidable en la cuerda (otro caso de acento inicial), imitado en el segundo tiempo por los majestuosos trombones.

El compás 2 es pletórico en acentos, prácticamente... ¡en cada corchea!

Las explosiones corales de los compases 3, 4 y 5 son muy efectivas, tanto si las realizamos en forte o, sorprendentemente, en inusual piano.

El compás 6 presenta clímax, con acento en ii y en el inicio de 7.

Las notas largas nos presentan un dilema: resultarían acentuadas, debido al texto imponente, pero con inmediatos disminuendos, para que pueda emerger la filigrana complementaria.

Hay una explosión sorprendente en compás 11 ii.

La trama acéntica aumenta: en el compás 16 y 17 se alternan acentos, a un tiempo de distancia, entre coro y cuerdas.

El número se diluye, acertadamente, en sonoridades diáfanas, sin acentos.

Recordare

Aquí las densas *messa di voce* toman el lugar de los acentos (recordemos que son herramientas equivalentes, ver Tema 4).

Y algunas sutiles hemiolas también implican acentuación llamativa (por ej. compás 19).

Hay un rol obsesivo de ciertos acentos (c. 27 y 29 del bajo vs 28 y 30 de S y T)

El episodio más llamativo ocurre en los compases 46 a 49, donde los solistas acentúan enfrentándose de a pares.

Es interesante la contraposición entre disonancias sin resolución (ej. c. 73, 77, etc.) vs. aquellas con resolución (c. 75, 79, etc.).

En c. 84 podemos considerar agrupación cada dos compases, para acentuar el c. 85 y no el tenso puntillo de 84.

Homofónicamente postulamos un acento colectivo en c. 92, cerrando una sección antes de la recapitulación final...

...aunque aun tendremos una sorpresa: el acento en ii en el acorde más agudo y dramático (c. 108).

Confutatis

Respondiendo a los tremendos acentos de timbal, las voces masculinas acentúan *confuTatis* y *maleDICTis*, sin acentuar *Acribus* hasta la disonancia de c. 5, así como también en c. 15.

Queda el dilema: ¿Acentuar en la cuerda cada dos tiempos, cada cuatro (con el cambio armónico), o... cada tiempo? ¿Cual enfoque resulta más obsesivo, demoledor y eficaz?

El fragmento de voces femeninas mantiene su carácter angelical si evitamos acentos, excepto en las disonancias de c. 8 y 10, ayudado por frases plásticas en los violines, para eludir, así, las aristas agudas y graves.

La sección que empieza en compás 29 debe ser vaporosa, sin acentos, como la suave trama de un arpa. Hay sólo pequeñas inflexiones en las disonancias de soprano en c. 28, 32 y la apocalíptica de c. 38 (“finis”).

Un enigmático acento moduladorio en iii cierra este número, preparando el siguiente.

Lacrymosa

Las disonancias que merecen acentos sutiles corresponden a los primeros violines, en iv (c. 1, 3, 4).

El apoyo en *lacryMOsa*, luego del expresivo yodel (¡recordemos que Mozart era... tirolés!) en soprano puede ser valorizado como acento negativo, introspectivo, y compensado por las novenas apenas mencionadas de los violines.

Desde el compás 5 el staccato entrecortado crea acento en cada nota, hasta llegar al clímax de c. 8 iii, subrayado por golpe de timbal.

Proponemos una gran pausa al final del compás 8, lugar donde tradicionalmente se cree que cesa la pluma de Mozart. Este efecto de total silencio funcionaría como un momento de reflexión sobre su muerte, un separador entre la escritura de Mozart y la de Sussmayer, con la elocuencia del cero, del vacío, de la nada.

Desde el compás 9 podemos considerar sutiles apoyos en la parte de los bajos, cada dos tiempos: corresponderían al estilema “campanas de la muerte”, que ya utilizaba Bach en sus cantatas.

En c. 10, 11, 12, 13 y 14 los acentos textuales van sobre iii, en disonancias muy ricas. Ante tal profusión periódica debería cuidarse la dosificación, para evitar monotonía o efecto caricaturesco.

Esto puede equilibrarse con varios compases sin acentos, hasta el inicio de soprano en 18, aunque con gran cuidado de emisión en este pasaje. El corno di bassetto 1 sí puede apoyar delicadamente el inicio del compás 20, con menos riesgo que las sopranos dos compases antes.

En compás 21 cada acorde de los trombones, análogamente al inicio (c. 7) del Requiem, implica un acento retórico.

También en este número es sagaz diluir la masa acéntica, hasta el comienzo del número sucesivo.

Domine Jesu

También en este número la distribución inteligente de los acentos contribuye a elaborar una versión atractiva.

Acentuaríamos en ambos GLO del compás 3, luego del comienzo en delicado piano.

La próxima llamarada está en los agudos de soprano de c. 7 y 9.

Alternamos fragmentos neutros con acentos descollantes en los pasajes en forte: de Ore leOnis.

El ígneo fugato que empieza en c. 21 refleja el esquema I, II, IV (ne abSORbeat eas TARtarus ne cadant in obsCUrum).

El compás 29 retoma material que, como hemos señalado, se encuentra en el Magnificat de Bach y Dixit de Haendel.

El breve interludio del cuarteto solista sólo resulta eficaz si dosificamos enormemente los acentos y planos respectivos, haciendo prevalecer la óptica contrapuntística sobre aquella del bel canto.

La nueva sección imitativa que inicia en 44 nos permite una licencia acéntica, para evitar la isocronía: acentuar la disonancia de Abrahæ y apoyar la síncopa de “PRomisisti”, privilegiando la sorpresa de la sílaba inicial respecto del acento natural de la palabra.

A una sección con muchos acentos (c. 61 a 64) podemos oponer una con pocos acentos (65 y 66) e, incluso, una sin acentos (c. 67 a 71), para rematar este número con llamaradas entre 71 y 74.

Una acentuación más sobria, podríamos decir más ‘filosófica’, sobre la importante sílaba “SE” concluiría este número, sin descuidar la disonancia en tenor en c. 77 y el sutil apoyo en iv en violín 1, como una demora sufrida y cargada de tensión.

Hostias

Tenemos acá un número tenue y vaporoso; podemos acentuar la trama coral homofónica en los compases 6, 8, 10, 12, 15, y 20 ii, con lo que logramos una interesante aperiodicidad, respetando siempre las implicancias armónicas y textuales.

Los sorprendentes *forte* de 23, 27 y 31 establecen una hoja de ruta.

Desde el compás 34 probablemente sea elegante respetar los explícitos cambios dinámicos (*forte*, *piano*) pero sin infligir acentos bruscos a textura tan delicada.

Sólo sugerimos pequeñas incisiones en las palabras tan significativas (“*tranSire*”, “*Vitam*”) que cierran este fragmento.

Sanctus

Encontramos, por razones litúrgicas siempre presentes en el repertorio sacro, tres veces la exclamación “*SANctus*“, en acordes cada vez más brillantes y tensos.

Es interesante cómo la parte en *semicorcheas* de las cuerdas conduce con un *crescendo* previsible a los acentos corales en c. 2 y 3, pero con una frustrante pausa en dichas cuerdas, como delegando la confirmación dogmática sólo al tejido coral. Recordemos que Haendel también suele acallar los instrumentos en los momentos de mayor solemnidad¹.

El compás 4 puede lucir dos acentos (“*DOminus Deus*”), preparando la explosión de timbales en compás 6.

Nuevamente tres menciones de *GLoria* iluminan el paso al *Osanna*.

Este *Allegro* no es el fragmento más lucido de la obra; para embellecerlo y permitir una clara audición polifónica deberíamos destacar los acentos primordiales (“*SA*”, “*CEL*”), dejando el resto de las notas en un sedoso segundo plano.

Benedictus

¹ Siminovich y De Caso, op. cit., sección D, p. 38.

El fraseo inicial del alto puede guiarnos en nuestras decisiones. Si acentuamos “DIC” “VE” “DO”, en compases 4 y 5, podemos trasladar este esquema al inicio que está a cargo de los violines. Es éste un buen ejemplo de cómo un fragmento con texto puede ayudar a una frase análoga que sea sólo instrumental.

Tratándose de cuatro voces solistas es importante generar diafanidad; para ello sugerimos acentuar siempre esas tres sílabas, precedidas por una sofisticada mini cesura, como para dar mayor énfasis al acento rococó. De esas tres sílabas la más enfática es “DO” y en ella suelen coincidir cadencialmente los cuatro solistas.

El segundo Osanna requiere los mismos cuidados del primero.

Agnus Dei

Tratándose de una declamación final y de resignado *pathos*, podemos evitar la profusión de acentos, reservándolos para las disonancias más tiernas (c. 12 y 43, recurso imitado por los vientos en compás 15) .

El fragmento que sigue retoma casi literalmente material ya visto. Nos queda, entonces, sólo señalar que la fuga final presenta un buen ejemplo de música-idéntica-con-cambio-de-texto, como vimos en la Segunda Parte, Tema 4.

Acá la diferencia más importante que implica este nuevo texto es no acentuar la preposición inicial (“Cum”), como sugerimos en el coro “FOR unto us a child is born” del Messiah de Haendel (ver Tema 25).

CONCLUSIONES

Tratándose de un área poco explorada aun, la **acéntica** merece seguir un tratamiento, a la vez, pionero y prudente. Hasta que se configure como herramienta interpretativa vale la pena desarrollarla al extremo como variable única, para luego combinarla plásticamente con las otras ya conocidas (dinámica, agógica, morfología, adornos).

Nos referimos a un cóctel de audacia y mesura; por la esencia misma del acento, deberíamos hacer coexistir el entusiasmo físico que éste genera en el cantante o instrumentista con la panorámica visión conceptual del director.

Como el repertorio abordado casi no contiene signos de interpretación, ya que los músicos de entonces manejaban el lenguaje instrumental y vocal con un dominio y riqueza de roles que se han ido paulatinamente perdiendo, en nuestro trabajo presentamos diferentes tipos de sugerencias:

- a) criterios plausibles, deducidos prevalentemente del análisis armónico de las obras
- b) principios subjetivos, derivados de la experiencia personal de 50 años de praxis oratoria
- c) información derivada de los tratados de época

- d) conceptos desarrollados por eminentes maestros pioneros de la Escuela Filológica (Bruggen, Kuyken, Deller, Baines , Harnoncourt,etc)

Esperamos que otros investigadores pongan a prueba nuestra propuesta, llevándola a nuevas formulaciones y alcances.

BIBLIOGRAFÍA

BUKOFZER, Manfred, *La música de la época barroca. De Monteverdi a Bach* [1947], Madrid, Alianza editorial, 1986.

COOKE, Derek, *The language of music*, Oxford, Oxford University Press, 1959.

DAHLHAUS, Carl, *Fundamentos de historia de la música* [1977], Barcelona, Gedisa, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges, “Apertura: La historia del arte como disciplina anacrónica”, en *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo* [2000], Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.

DONINGTON, Robert, *Baroque Music: Style and Performance*, London, Faber Music, 1982.

DOLMETSCH, Arnold, *The Interpretation of the Music of the Seventeenth and Eighteenth Centuries revealed by Contemporary Evidence*, London and Seattle, University of Washington Press/Novello, 1915.

RIEMANN, Hugo, *System der musikalischen Rhythmik und Metrik* [1903], Parte 2, Vaduz, Sändig Reprint Verlag, 1993.

RINK, John, *La interpretación musical* [2002], Madrid, Alianza editorial, 2006.

ROTSCHILD, Fritz, *The Lost Tradition in Music*, London, Adam & Black, 1953.

ROTTMANN, Kurt, “La interpretación de la música barroca”, en *Revista Musical Chilena*, vol. 14, n° 72, Santiago de Chile, 1960.

SIMINOVICH, Sergio y Rodrigo DE CASO, *Un Barroco Posible. Claves para la interpretación musical*, La Plata, UNLP, 2013:
www.sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/33724

WAISMAN, Leonardo, “Periodización historiográfica y dogmas estéticos: un ejercicio sobre villancicos coloniales”, en *Resonancias*, vol. 20, n°38, enero-junio 2016, Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2016.

FUENTES ESCRITAS:

BACH, C. P. E., *Versucht über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin, Henning, 1753.

BEMETZRIEDER, Anton, *Leçons de clavecin, et principes d'harmonie*, Paris, Bluet, 1711.

BROSSARD, Sebastien de, *Dictionnaire de musique*, Paris, Ballard, 1703.

CACCINI, Giulio, *Le nuove musiche*, Firenze, Marescotti, 1602.

COUPERIN, François, *L'Art de toucher le clavecin*, Paris, Ed. del autor, 1716.

FANTINI DA SPOLETI, G., *Modo per imparare a sonare di tromba*, Frankfurt, D. Vuastch, 1638.

MATTHESON, Johann, *Der vollkommene Capellmeister (el completo Maestro de capilla)*, 1739:

[http://imslp.org/wiki/Der_vollkommene_Capellmeister_\(Mattheson,_Johann\)](http://imslp.org/wiki/Der_vollkommene_Capellmeister_(Mattheson,_Johann))

MOZART, Leopold *Versuch einer gründlichen Violinschule*, 1765.

QUANTZ, Joachim, *Trattato sul flauto traverso [1752]* (Sergio Balestracci ed.), Libreria Musicale Italiana Editrice, 1992.

FUENTES MUSICALES:

BACH, J. S., *Magnificat*, BWV 243, 1723.

----- *Oratorio de Navidad*, BWV 248, 1734.

CHERUBINI, Luigi, *Requiem en do menor*, 1815.

DALLAPICCOLA, Luigi, *Canti de prigionia*, 1938-41.

FAURÉ, Gabriel, “Requiem”, op. 48, 1887-1890.

HAENDEL, G. F., “Messiah”, HWV 56, 1741.

----- *Doce Concerti Grossi* op. 6, HWV 319–330, 1741.

----- “The Choice of Hercules”, HWV 69, 1751.

----- “The Triumph of Time and Truth”, HWV 71, 1757.

KODÁLY, Zoltán, *Te Deum*, 1936.

MOZART, W. A., “Requiem”, K. 626, 1791.

PETRASSI, Goffredo, “Nonsense”, 1952 y 1964.

POULENC, Francis, “Gloria”, FP 177, 1959.

INDICE

-Introducción:	2
-Primera parte. Teoría y Catalogación de los Acentos. Un panorama de los acentos en la tratadística antigua y en la praxis actual:	7
Tema 1. Conceptualización del acento:	11
Tema 2. Algunas categorías de acentos:	12
Tema 3. Estructuras:	17
Tema 4. Armonía:	29
Tema 5. Morfología:	36
Tema 6. Agógica:	43
Tema 7. Articulación:	44
Tema 8. Altura:	45
Tema 9. Ritmo:	50
Tema 10. Texto:	61
Tema 11. La clave del Melisma:	70
Tema 12. Adornos:	76
-Segunda parte. Recorrido panorámico de los acentos en el período considerado:	78
Tema 13: Ejemplos en otras obras de G. F. Haendel	78
Tema 14: Ejemplos en obras de J. S. Bach	81
Tema 15: Ejemplos de otros autores	103
Tema 16: Comparaciones endógenas	110
Tema 17: Préstamos exógenas	114
Tema 18: Diferentes versiones de un mismo texto	115
Tema 19: Fraseo vocal vs. fraseo instrumental	135
Tema 20: Fraseo sólo instrumental	139
Tema 21: La música vocal “sin texto”	160
Tema 22: Recursos instrumentales para reforzar los acentos	164

Tema 23: Situaciones acénticas poco frecuentes	164
Tema 24: Después del Clasicismo	169
-Tercera parte : Tres obras fundamentales	176
Tema 25: Messiah de Haendel	176
Tema 26: Magnificat de J.S.Bach	183
Tema 27: Requiem de Mozart	239
Tema 28: Conclusiones	245
-Bibliografía y fuentes:	246
-Índice:	249